This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

KOHLER ART LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google

KOHLER ART LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

DORISCHES GEBÄLK VOM PARTHENON.

(NACH L. FENGER, DORISCHE POLYCHROMIE. VERLAG VON A. ASHER & CO IN BERLIN)

Digitized by Google

DORISCHES GEBALK VOM PARTHENON

NACH L. FRIEDER, DORISCHE POLYCHROMIE, VERLAG VON A. ASHER & CO. IN BERLIN

Digitized by Google

Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten. (Goethe.)

Digitized by Google

Digitized by Google

SEHEN UND ERKENNEN

EINE ANLEITUNG ZU VERGLEICHENDER KUNSTBETRACHTUNG

VON

PAUL BRANDT

MIT 414 ABBILDUNGEN
UND 1 FARBIGEN TAFEL

6. BIS 10. TAUSEND

FERDINAND HIRT & SOHN IN LEIPZIG

Digitized by Google

Übersetzungsrecht vorbehalten.
Copyright 1910 by Ferdinand Hirt & Sohn, Leipzig.

Digitized by Google

167079
SEP 25 1912
VI
.B73

Dies Buch verdankt sein Dasein dem Wunsche, vieles, was der Verfasser in nunmehr zwanzigjährigem freien unterrichtlichen Verkehr mit jungen Kunstfreunden gelernt und empfunden, gelehrt und geübt hat, wirkungsvoll zusammenzufassen, allen, die den Weg zur Kunst suchen, zu Nutz und Frommen. Ob dieser Wunsch berechtigt war, muß der Erfolg zeigen; nur über Aufbau und Anordnung bedarf es einiger Bemerkungen.

Der Verfasser will seine Leser auch in der Kunst den Weg führen, den jeder einzelne von uns in seiner Entwicklung naturgemäß geführt wird, den Weg von Gebundenheit zur Freiheit. Daher geht er aus von der Baukunst, die trotz ihrer monumentalen Würde immerhin an bestimmte äußere Zwecke und Gesetze gebunden ist. Es folgt die Plastik, auch sie eine von den Gesetzen des Materials und der Schwerkraft noch nicht ganz gelöste, im übrigen freischaffende Kunst, und endlich die freieste unter den bildenden Künsten, die Malerei; nur bei Michelangelo war Bildhauer und Maler nicht zu trennen. Das zwischen Architektur und Plastik eingeschobene Intermezzo soll an einer Reihe dekorativer Werke, die an beiden Gattungen teilhaben, die allmähliche Verschiebung des Schwerpunktes von jener Seite auf diese darstellen und so auf die Plastik vorbereiten. Innerhalb der Plastik ferner hat es sich als zweckmäßig erwiesen, nicht von dem vieldeutigen, immer neue Flächen und Umrißlinien darbietenden Rundwerk, sondern von dem an einen Hintergrund gebundenen, eindeutigen Relief auszugehen. Dem leitenden Grundsatz entspricht es auch, wenn in Plastik und Malerei dem Aufbau der Gruppe und der Einordnung in einen gegebenen Rahmen nachgegangen wird. Das Übergewicht solcher formaler Gesichtspunkte in der großen italienischen Kunst legte indessen die Pflicht auf, für die besonderen Vorzüge der Kunst des germanischen Nordens, für ihren Ernst und ihre Wahrhaftigkeit, ihre Innigkeit und Gedankentiefe nachdrücklich einzutreten. Andere ideelle und formale Gesichtspunkte endlich erlaubten, ohne Anspruch auf Vollständigkeit bis zur Gegenwart vorzudringen.

Aber außer jenem stufenweisen Aufbau von Gebundenheit zur Freiheit war dem Verfasser ein Zweites aufgegangen, daß es für die Erschließung des Kunstverständnisses nicht sowohl gelte, Kunstgeschichte mit Namen und Daten in lückenloser Folge zu geben, als vielmehr an wenigen großen Werken in das Sehen, Erkennen und, fügen wir hinzu, Empfinden der Kunstformen einzuführen. Das leistet am sichersten der Vergleich. Der Vergleich sagt viel ohne Worte, er macht auch den Stummen beredt, seien die Vergleichspunkte formeller oder gegenständlicher Natur, mögen die verglichenen Kunstwerke eine fortlaufende Entwicklungsreihe oder zwei entgegengesetzte Pole bilden, mögen sie gleichen oder verschiedenen Zeiten und Völkern entstammen. Und es braucht sich dabei keineswegs jedesmal um historische Zusammenhänge zu handeln;

Digitized by Google

gerade wo jeder Zusammenhang ausgeschlossen ist, treten die der Kunst innewohnenden Gesetze umso klarer hervor. Doch nur wenn er unmittelbar aus dem Bilde zu Auge und Herzen spricht, vermag der Vergleich seine volle Wirkung zu entfalten. Daher die freilich mühevolle Anordnung, daß das zu Vergleichende mit einem Blick zu überschauen ist, daß nichts sich zwischen Bild und zugehörigen Text stellt. Zur Einordnung des einzelnen in die zeitliche Folge diene die Zeittafel.

Anregungen, die der Verfasser aus der Kunstliteratur erhalten, sind wohl zumeist als solche bezeichnet; daß hier an erster Stelle mit schuldigem Danke Heinrich Wölfflin zu nennen ist, ergibt sich aus dem oben Gesagten von selbst.

So möge das Buch recht vielen Freunden der Kunst und solchen, die es werden wollen, das Sehen und Erkennen erleichtern und ihnen helfen, sich emporzuschwingen in das ahnungsvolle Reich, wo die Seele zum nachschaffenden Genuß des Schönen nur ihrer selbst bedarf.

Düsseldorf, im Oktober 1910. Prof. Dr. PAUL BRANDT.

Digitized by Google

Inhaltsübersicht.

I. Baukunst.

		Seite
1—4	Monumentale Grabbauten. Vorgeschichtliche Zeit, Altertum, Mittelalter	1—7
5	Der dorische Tempelbau	8—9
6	Der jonische und jonisch-attische Stil	10—11
7	Hallenbau des jonischen und des gemischt dorisch-jonischen Stils	12—13
8	Säulenkapitelle verschiedener Stile	14—15
9	Rundtempel und antikes Barock	16—17
10	Römische Baukunst. Rundbogen mit dekorativer Säulenvorlage	18—19
11	West- und oströmischer Kuppel- und Zentralbau	20—21
12	Die altchristliche Basilika	22—25
13	Flachgedeckte und eingewölbte romanische Basilika	26—27
13	Die romanische Basilika. Gebundenes System	28—29
14	Der sogenannte rheinische Übergangsstil	30—31
15	Die gotische Basilika	32—37
16	Romanischer und gotischer Palast- und Hausbau. Venezianische Gotik	38—41
17	Palastbau der italienischen Renaissance	42—45
18	Haus- und Palastbau der deutschen Renaissance	46—47
19	Romanischer Kirchenbau in Italien	48—49
20	Gotischer Kirchenbau in Italien und deutsche Backsteingotik	50—51
21	Kirchenbau der italienischen Renaissance	52—59
22	Deutsches Barock, Palastbau	60—61
23	Deutsches Rokoko	62—63
24	Deutscher Klassizismus	64—65

II. Architektonisch-plastische Werke der dekorativen Kunst.

1	Das dekorative Grabmal. Früh-, Hoch- und Spätrenaissance, französisches Barock, deutsches Rokoko, italienischer und deutscher Klassizismus, moderner französischer Naturalismus	66—75
2	Dekorative Kirchenausstattung. Kanzeln, Taufbrunnen und Ciborium	76—79

III. Plastik.

1	Griechische Reliefplastik. Metopen vom Parthenon, Fries vom Parthenon, Grabrelief, Kultrelief, musisches Weihrelief, politisches Relief	80—87
2	Attische Vasenmalerei des 5. Jahrh. v. Chr. und Klassizismus des 19. Jahrh. (Carstens, Thorwaldsen)	88—89
3	Italienischer Klassizismus des 19. Jahrh. und deutscher Neograzismus. Canova und Adolf Hildebrand	90—91
4	Griechische Rundplastik. Giebelgruppen des Parthenon	92—93
	Giebelfiguren aus Ägina und Athen, sterbender Gallier aus Pergamon	94—95
5	Entwicklung der nackten männlichen Statue	96—99
	Antike und moderne Athletenstatuen	100—103
6	Griechische Rundplastik. Weibliche Gewandstatuen	104—105
7	Kultbilder. Fortschritt von der Ruhe zur Bewegung	106—107
8	Griechische, römische und Renaissance-Plastik. Bildnis-Gewandstatuen	108—109
9	Griechische Rundplastik. Lose und geschlossene Gruppe	110—113
	Antike und moderne Kunst. Gebundene Gruppe	114—115
	Griechische, barocke und moderne Rundplastik. Geschlossene Gruppe	116—117

Digitized by Google

Seite

9 Griechische Rundplastik. Gruppenaufbau: Laokoon . . . . . 118—119
10 Griechische Ideal- und Porträtköpfe. Marmor und Bronze . . . . . 120—121
11 Romanische Stein- und Holzplastik in Deutschland . . . . . 122—125
12 Gotische Stein- und Holzplastik . . . . . 126—132
13 Deutsche Bronzeplastik, Übergang zur Renaissance 133
14 Mittelalterliche Reliefplastik in Italien. Geburt Christi: Niccolò u. Giovanni Pisano 134—135
15 Anfänge der italienischen Renaissanceplastik. Relief. Wettbewerb Brunellesco-Ghiberti . . . . . 136—137
16 Reliefplastik der italienischen Frührenaissance . . . . . 138—139
17 Rundplastik der italienischen und deutschen Renaissance. Donatello, Ghiberti, Peter Vischer . . . . . 140—141
18 Rundplastik der italienischen Früh-, Hoch- und Spätrenaissance. David von Donatello, Verrocchio, Michelangelo, Bernini . . . . . 142—143
19 Reiterstandbilder. Antike und Renaissanceplastik. Deutsches Barock und deutsche Gegenwartskunst . . . . . 144—147

IV. Malerei (und Plastik).

1 Anfänge der italienischen Freskomalerei. Giotto—Ghirlandajo . . . . . 148—149
2 Malerei der italienischen Früh- und Hochrenaissance. Masaccio—Raffael, Perugino—Raffael . . . . . 150—153
3 Malerei der italienischen Früh- und Hochrenaissance. Perspektivische Verkürzung der menschlichen Figur: Signorelli—Michelangelo . . . . . 154—155
4 Italienische Hochrenaissance. Michelangelo als Bildhauer und Maler . . . . 156—159
5 Malerei der italienischen Renaissance. Der hl. Sebastian florentinisch, venezianisch, umbrisch und lombardo-sienesisch . . . . . 160—161
6 Italienische Früh- und Hochrenaissance. Gruppenbildung: Mutter und Kind . 162—163
7 Malerei der italienischen Früh- und Hochrenaissance. Zusammenschluß der Gruppe in Form einer Pyramide . . . . . 164—165
8 Malerei der italienischen Renaissance. Pyramidaler Gruppenaufbau, Übergang zur schiefen Pyramide . . . . . 166—169
9 Venezianische und von ihr beeinflußte fremdländische Malerei. Schiefe Pyramide, Breitformat . . . . . 170—171
10 Schule von Parma, venezianische und niederländische Schule. Diagonale Tiefenentwicklung . . . . . 172—173

V. Einordnung in einen gegebenen Rahmen.

1 Giebel und Halbrund (Tympanon). Mykenische, griechische und romanische Kunst . . . . . 174—175
Spitz- und Rundbogen. Italienische Vor-, Früh- und Hochrenaissance . . . 176—177
2 Halbrund mit Ausschnitt. Italienische Hochrenaissance. Raffael . . . . . 178—179
3 Rundkomposition. Griechische Vasenbilder. Der Klassizismus Thorwaldsens 180—181
Florentiner Frührenaissance. Luca della Robbia—Botticelli . . . . . 182—183
4 Achteck, Dreieck. Tizian, Raffael. Guido Reni. . . . . 184—185
5 Monumentale Tafel- und Kuppelgemälde. Raffael, Correggio . . . . . 186—187

VI. Die Kunst südlich und nördlich der Alpen.

1 Italienische und deutsche Malerei. Raffael—Holbein . . . . . 188—189
2 Italienische, niederländische und deutsche Malerei. Noli me tangere . . . . 190—193
3 Italienische und germanische Kunst. Das heilige Abendmahl . . . . . 194—197
4 Italienische und altniederländische Kunst. Der Sängerchor von Luca della Robbia und Jan van Eyck . . . . . 198—199
5 Italienische und deutsche Kunst. Der hl. Hieronymus in der Zelle . . . . 200—201

Digitized by Google

Seite

VII. Germanische Kunst.

1 Deutsche Malerei. Stephan Lochner, Martin Schongauer, Lucas Cranach . . 202—203
2 Deutsche Kunst. Albrecht Dürer, Holzschnitt und Kupferstich . . . . . 204—205
3 Deutsche, niederländische und italienische Kunst. Malerische Probleme . . 206—209
4 Deutsche Kunst. Die apokalyptischen Reiter. Albrecht Dürer und Peter Cornelius . . . . . 210—211
5 Deutsche Kunst. Bilder des Todes. Albrecht Dürer, Hans Holbein d. J. und Alfred Rethel . . . . . 212—215
6 Deutsche, flämische und holländische Kunst. Kreuzabnahme. Dürer, Rubens und Rembrandt . . . . . 216—217
7 Holländische Schule. Rembrandt, Abrahams Opfer . . . . . 218—219
8 Holländische Schule. Radierung. Rembrandt, Das Hundertguldenblatt . . 220—221

VIII. Das Bildnis.

1 Das Einzelbildnis. Deutsche, italienische, flämische und holländische Malerei 222—225
2 Das Doppelbildnis. Holländische und deutsche Malerei . . . . . 226—227
3 Das mehrfigurige Gruppenbildnis. Venezianische, flämische und holländische Malerei . . . . . 228—229

IX. Die Historie in der Kunst.

1 Geschichte und Legende in unhistorischem Zeitgewand. Florentinische und altniederländische Malerei . . . . . 230—231
2 Allegorisches und realistisches Geschichtsbild. Flämische und spanische Schule 232—233
3 Wandelszenen. Antike, florentinische und deutsche Kunst . . . . . 234—235

X. Das Landschaftsbild. Die deutsche Romantik. Die Natur und der Mensch.

1 Mythologie und Landschaft. Antike und italienische Malerei . . . . . 236—237
2 Die heroische Landschaft. Französische und holländische Malerei . . . . . 238—239
3 Die realistische Landschaft. Holländische Malerei . . . . . 240—241
4 Die deutsche Romantik. Moritz von Schwind, Ludwig Richter, Hans Thoma 242—245
5 Deutsch-klassizistische Romantik, episch und tragisch. Friedrich Preller und Anselm Feuerbach . . . . . 246—247
6 Erneuerung des antiken Naturgefühls. Arnold Böcklin . . . . . 248—249
7 Die Natur und der Mensch. Monumentale Malerei. Arnold Böcklin und Puvis de Chavannes . . . . . 250—251

XI. Licht- und Luftprobleme.

1 Einfallendes Seitenlicht. Rembrandt, Kersting, Menzel . . . . . 252—253
2 Die moderne Freilichtmalerei. Millet, Segantini, Liebermann, Uhde . . . . 254—256

Zeittafel und Register . . . . . 257—272

Digitized by Google

Die Einbandzeichnung ist entworfen von Reinhold Carl in Leipzig in Anlehnung an Hugo Kaufmanns plastisches Werk »Kunst«.

Der Plan des Buches bedingte vielfach eine stark verkleinerte Wiedergabe der Originale; zum genauen Studium sei auf diese selbst verwiesen sowie auf die im Kunsthandel erschienenen größeren schwarzen und farbigen Kunstblätter, deren Verleger soweit möglich unter den Reproduktionen angegeben sind.

Digitized by Google

SEHEN UND ERKENNEN

Digitized by Google

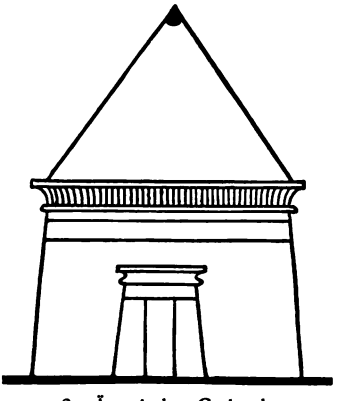
Digitized by Google

1. Hünengrab. Von Karl Biese. Aus B. G. Teubners farbigen Künstlersteinzeichnungen.

Auf einsamer Höhe, von Heidekraut umwuchert, ein gewaltiges Steingebilde! Ist es ein Spiel der Natur, das Ergebnis eines vieltausendjährigen Verwitterungsprozesses, oder ein Werk von Menschenhand? Zwei gleichlaufende Reihen roher Blöcke, darüber mächtige Steinplatten: so entsteht ein Riesensarg, eine jener Grabkammern, in denen die germanische Vorzeit die Leichen ihrer Häuptlinge barg, mit all den Beigaben, deren sie für das Leben im Jenseits bedurften. Andere Blöcke wurden um dies »Hünengrab« im Kreise herumgelegt, um dem Erdhügel Halt zu geben, der darüber aufgeschüttet ward. So ragte der Grabhügel in der Ebene, am Strande weithin sichtbar empor, an ihn knüpfte sich für den Wanderer, für den Seefahrer, für die Umwohner das Andenken an den noch im Tode mächtigen Häuptling, den man sich darin hausend dachte; der Hügel wird zum Erinnerungsmal. Aber im Laufe der Jahrhunderte tragen Wind und Regen den Sand des Hügels ab, und so tritt schließlich der steinerne Kernbau wieder unverhüllt hervor. Länger als der Erdhügel vermag er den zerstörenden Kräften der Natur zu trotzen, und jetzt gewinnt das Grab auch erst den Charakter des für die Ewigkeit berechneten Denkmals, es wird monumental. Denn es besteht nicht mehr aus gestaltloser Erde, die den einebnenden Kräften der Natur bald erliegt, sondern widerstandsfähige, wenn auch noch roh gestaltete Massen sind hier zum ersten Male deutlich in tragende und getragene Teile gegliedert und zu einem urtümlichen, anscheinend unverwüstlichen Bauwerk aufgeschichtet. Zwar geht unter der trügerischen Decke von Flechten und Moos das Zerstörungswerk der Natur weiter; die mittlere Platte ist, vielleicht schon unter dem Druck der ehemals auf ihr lastenden Erdmasse, eingestürzt und bietet so den Wurzeln eines Eichenschößlings Schutz, welcher dereinst die eigene Wiege sprengen wird. Aber selbst wenn es der Natur gelänge, das Denkmal noch mehr ihren eigenen Verwitterungsgebilden gleichzumachen: diese wecken zwar durch ihre Merkwürdigkeit unser naturwissenschaftliches Interesse, aber unser Empfinden lassen sie kalt. Hier jedoch können wir aus dem Gewicht der Massen auf das zu ihrer Bewegung erforderliche Aufgebot von Menschenkräften und damit auf die Stärke der religiösen Vorstellungen schließen, die solche Kraftleistung erzwang: zu dem historischen Interesse, das sie als uralte Zeugen unserer eigenen Vergangenheit einflößen, tritt das religiöse und ästhetische. ◻

Digitized by Google

2. Pyramide von Giseh. Altes Reich, vierte Dynastie. Um 2700 v. Chr.



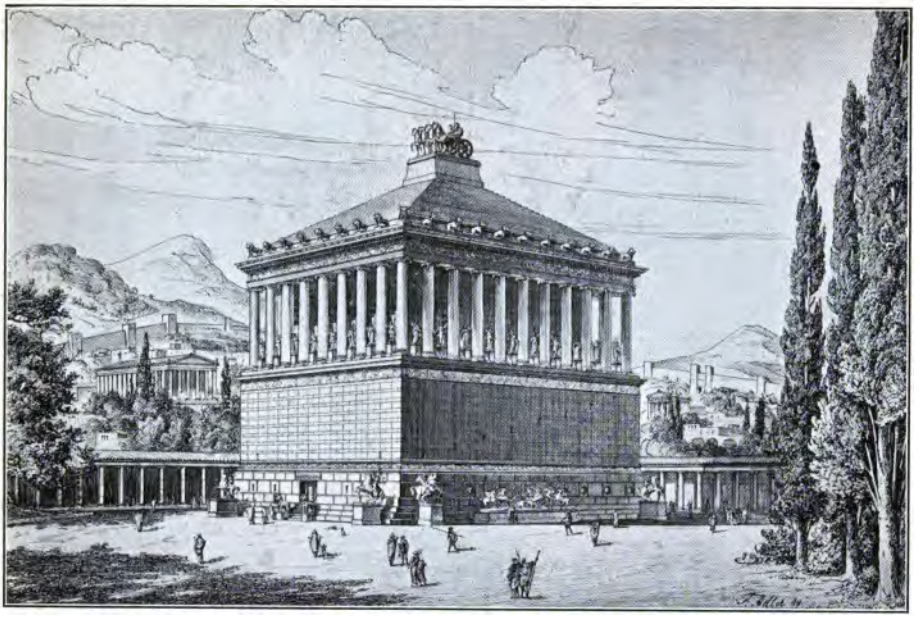
3. Ägyptisches Grabmal. Nach Perrot u. Chipiez.

4. Phönizisches Grabmal, Amrith. Nach Renan.

5. Sog. Grab des Zacharias, Jerusalem.

Der zum Schutze der Totenkammer aufgetürmte, noch vielfach nachweisbare Erdhügel der germanischen Vorzeit ist urverwandt mit den monumentalen Grabbauten der ältesten Kulturvölker. Denn nichts anderes ist die ägyptische Pyramide des alten Reichs, als ein steingewordener Grabhügel von ungeheuren Abmessungen und streng mathematischen Formen. Die Trockenheit des Klimas und die Sandstürme duldeten keinen Erdhügel über dem rechteckigen Sarg oder der ihm entsprechenden Grabkammer: so griff man zu der gebrannten Erde, dem in Ägypten vielleicht zuerst geübten Ziegelbau, und gelangte nach verschiedenen Zwischenstufen in der Blütezeit des alten Reiches endlich zu der scheinbar so einfachen Form der quadratischen Pyramide, die, mit dem Regierungsantritt des Königs begonnen, bei seinen Lebzeiten »nach Art von Jahresringen« immer neue Schalen erhielt, so daß nach seinem Tode durch Ausgleichung der abgetreppten Seitenflächen die rein mathematische Form ohne weiteres hergestellt werden konnte. Daher war die Höhe der Pyramide zu-

Digitized by Google



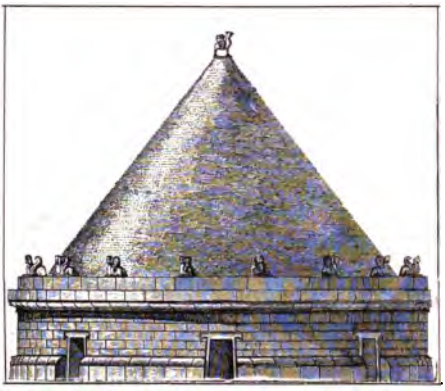
6. Das Grabmal des Mausolos zu Harlikarnassos. Um 350 v. Chr. Rekonstruktion von Fr. Adler.

gleich der Maßstab für die Länge der Regierung des in ihr bestatteten Königs. Der Wunsch nach unverwüstlicher Dauer des Bauwerkes, nach Monumentalität, ist in den Pyramiden von Giseh, deren größte, die des Cheops, dem Straßburger Münster an Höhe nahekommt, auf eine kaum zu überbietende Spitze getrieben. Praktisch betrachtet ist auf unabsehbare Zeit der Zweck erreicht. Da die Pyramiden den zerstörenden Einflüssen der Natur nur eine ungegliederte Masse entgegenstellen, so werden sie noch Jahrtausende überdauern, wenn auch das Sandgebläse der Wüstenstürme ihren äußeren Mantel immer mehr abblättert. Wie aber wirken sie auf unser Empfinden, d. h. ästhetisch? Sie erwecken in ihrer starren Erhabenheit nur scheue Bewunderung und kaltes Staunen. ▫

Dieses Gefühl der Unnahbarkeit für das ästhetische Empfinden schwindet in steigendem Maße bei den in 3—5 zusammengestellten Grabmälern. Fehlte der Königspyramide der Gegensatz, den schon das rohe Hünengrab aufwies, der Unterschied tragender und getragener Teile, so ist er in der kleinen ägyptischen Grabkapelle des mittleren Reiches offen ausgesprochen: auf kubischem, aber in ägyptischer Weise sich verjüngendem Unterbau mit krönendem Gesims ruht eine Ziegelpyramide. Über Phönizien (4), wo der senkrecht aufsteigende Unterbau schon durch einen Sockel gegliedert ist, führt uns 5 nach Palästina, wo aus dem gewachsenen Fels geschnitten im Anfang der römischen Kaiserzeit die ägyptische Form wieder aufgenommen wird, nur daß die tote Fläche des Unterbaues durch eine freilich verwilderte, zwischen Eckpfeiler gestellte jonische Säulenordnung belebt ist. ▫

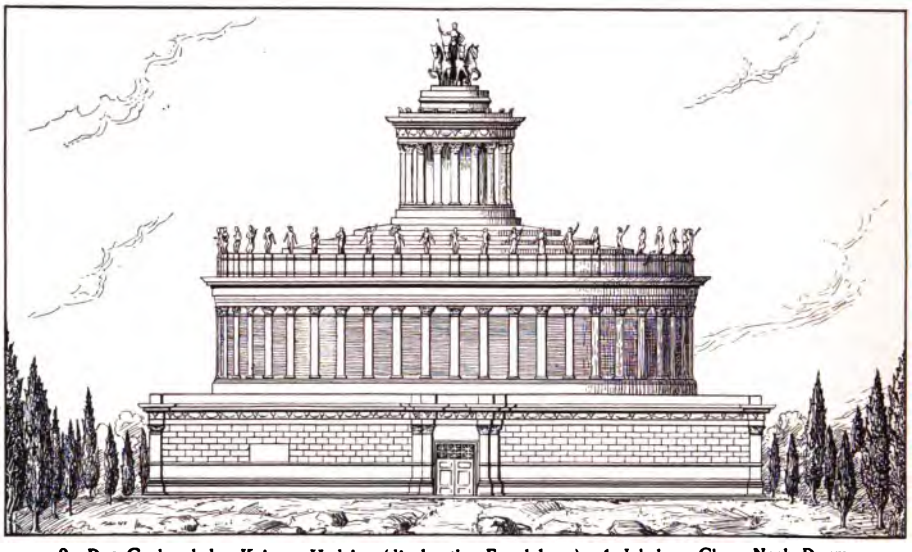
Nun sind wir vorbereitet, den weltberühmten Bau, dessen Name für alle verwandten Bauten Gattungsname geworden ist, das Mausoleum zu Halikarnaß, auf uns wirken zu lassen. Wie weit der in 3—5 vertretene Typus dem genialen Erbauer Pythios vorgeschwebt hat, kann dahingestellt bleiben; jedenfalls haben wir einen doppelt gegliederten quadratischen Unterbau und darüber die Grabkapelle mit jonischem Säulenumgang, deren Dach eine hohle Stufenpyramide bildet. Die Spitze krönt eine Quadriga mit König und Königin. Der Gesamteindruck ist, zumal wenn man sich das Dach noch steiler denkt, der einer aus träger Masse in Leben, in Kraft, in Bewegung umgesetzten Pyramide; mit der Erhabenheit des Monumentalen paart sich vollendeter Rhythmus der Gliederung und der Einzelformen. In Absicht des Zweckes freilich hat die brutale Masse gesiegt: die Pyramiden trotzen der Zerstörung, der kühne Bau der Königin Artemisia liegt in Trümmern. ▫

Digitized by Google



7. Tumulus von Tarquinii. Nach Canina.

8. Grabmal der Cäcilia Metella, Rom. 1. Jahrh. v. Chr.



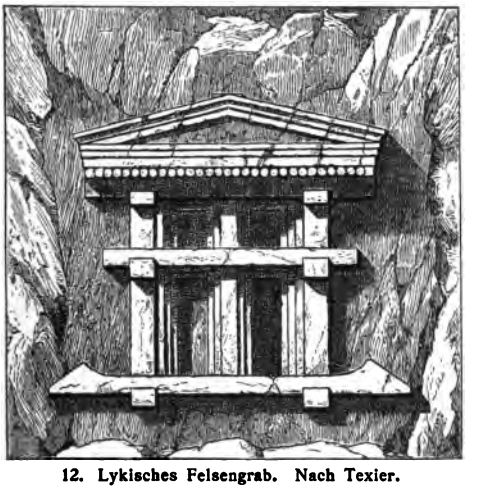
9. Das Grabmal des Kaisers Hadrian (die heutige Engelsburg). 1. Jahrh. n. Chr. Nach Durm.

Mit dem urgermanischen Brauche deckt sich der urgriechische insofern, als man bei der Bestattung um die Brandstelle einen Kreis abzirkelte und rings »Grundsteine« für den Erdhügel legte (Homer, Ilias 23, 255). Einen Schritt weiter, und die losen Blöcke werden zu einer niedrigen Ringmauer verbunden. Damit war für den kegelförmigen Grabhügel ein Sockel gegeben, der eine künstlerische Ausgestaltung und Gliederung verlangte. So ergibt sich der in Etrurien häufig auftretende Typus (7): ein niedriger Steinzylinder mit kräftig profiliertem Sockel und Gesims; Türen vermitteln den Eingang in die acht kleinen Grabkammern, darüber der gemauerte Grabkegel. Dieser Zylinder gibt nun dem Streben, die träge lagernde Masse durch die Kraft der Vertikale zu überwinden, willkommene Nahrung. So ist das in den Parteikämpfen des Mittelalters mit Zinnen bewehrte Grabmal der Cäcilia Metella (8) nichts anderes als ein solcher in die Höhe gewachsener Grabzylinder, dem jetzt nur die kegelförmige Krönung fehlt; ein quadratischer Unterbau war untergeschoben. Auch Kaiser Hadrian gibt seinem Mausoleum (9) einen quadratischen Unterbau. Der feste zylindrische Kern wird nur durch Scheinpfeiler, Pilaster, gegliedert, deren Aufstreben in den die sog. Attika schmückenden Bildsäulen ausklingt. Eine Quadriga krönt diese Übersetzung des Mausolosgrabmals in die dem Römer geläufigere Rundform; der im Gegensatz zu dort massive Kern, die heutige Engelsburg, hat bis jetzt allen Stürmen getrotzt. ◘

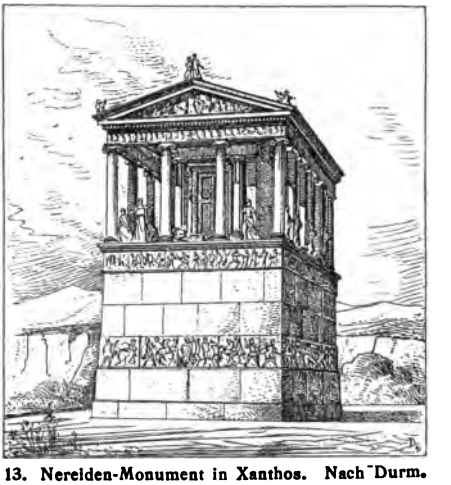
Digitized by Google

10. Französischer Menhir.

11. Lykische Grabmäler in Xanthos.



12. Lykisches Felsengrab. Nach Texier.



13. Nereiden-Monument in Xanthos. Nach Durm.

Wie die Urform eines Denkmals erscheint der 10 m hohe, noch 5 m im Boden steckende Menhir (keltisch = langer Stein), wie solche in der Bretagne zu Tausenden sich finden (10). Der Stein, der wie tot auf der Erde lag, wird aufgerichtet, daß er steht wie ein lebendiger Mensch; der physischen Kraftanstrengung bei seiner Errichtung entspricht ein psychischer Faktor, der Wille des Errichtenden. So war der Stein, solange er aufrecht stand, ein lebendiges Symbol des Willens seiner Urheber, ja er hatte, wie etwa bei einem Bündnisse, verpflichtende Kraft. — Von dem Denkmal zum Grabdenkmal, von dem Turm zum »Turmgrab« ist kein großer Schritt. Urverwandt sind die lykischen Grabmäler von der Form des sog. Harpyienmonuments (11 rechts): die mit weiblichen Todesdämonen in Vogelgestalt geschmückte Grabkammer befindet sich unter dem weit vorkragenden Dach. Anders bei dem Denkmal 11 links. Hier hat die Grabkammer die Gestalt eines lykischen Hauses, dessen hölzernes Sparrenwerk mit dem eigentümlich geformten spitzbogigen Dach (s. auch 284) in Stein übersetzt ist. Allmählich verdrängen die griechischen Formen den heimischen Brauch; so hat 12 bereits ein griechisches Giebeldach. Die Entwicklung gipfelt in dem sog. Nereidenmonument in Xanthos: auf hohem Unterbau die Grabkapelle in Gestalt eines jonischen Ringhallentempels, zwischen den Säulen in feuchten Gewändern die Seejungfrauen, die Nereiden; sie begleiten die Seele des Verstorbenen zur Insel der Seligen, ins Elysium. ◘

Digitized by Google

14. Lysikrates-Denkmal, Athen. 4. Jahrh. v. Chr. Ergänzt von Hansen.

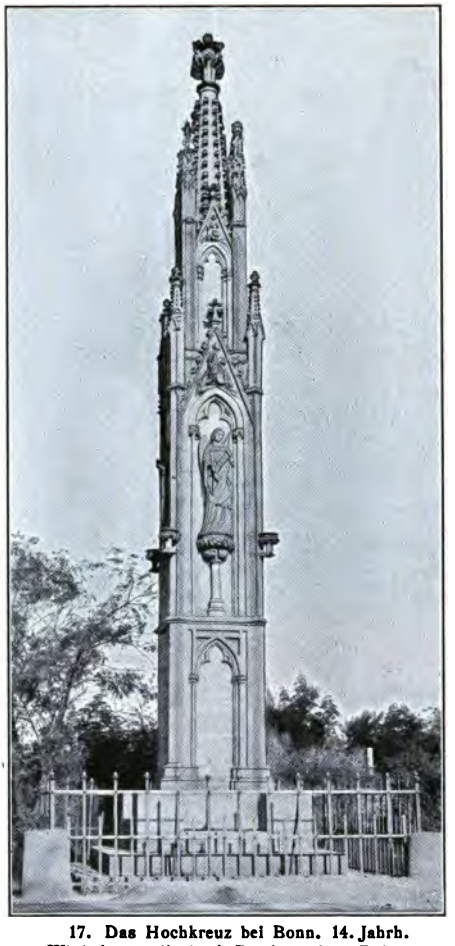
15. Julier-Denkmal, St. Remy, Provence. Um Chr. Geb. (Phot. Kuhn.)

Diese vier ganz verschiedenen Zeiten und Stilen angehörenden Hochmale bieten zwar nicht in ihren Einzelformen, wohl aber in ihrer Gesamtgliederung wichtige Vergleichspunkte. Das überaus zierliche Denkmal des Lysikrates trug auf seiner Spitze einen Siegespreis, den Dreifuß, den Lysikrates im Jahre 334 v. Chr. mit seinem lyrischen Chor gewann. Die Gliederung ist zunächst eine zweifache: Unter- und Oberbau, dieser quadratisch, jener rund. Der Unterbau gliedert sich wiederum in zwei Teile: vier nur wenig eingerückte Stufen tragen den eigentlichen Sockel, den eine überragende Platte abschließt. Der Rundbau besteht aus drei Teilen: zwei vorbereitenden Stufen, dem Hauptkörper, einem Rundtempel mit scheinbarem Säulenumgang und dem in den Dreifußträger auslaufenden Schuppendach. ▫

Eine reichere Gliederung weist das Julier-Denkmal von St. Remy auf. Der Bau ist dreigliedrig geworden. Was in 14 ein viereckiger Sockel ist, ist hier in einen offenen Arkadenbau mit korinthischen Ecksäulen aufgelöst; und die vier schüchternen, gleichmäßigen Stufen dort haben sich hier zu dem in steigendem Verhältnisse differenzierten vierteiligen Sockel umgebildet. Zu unterst eine Trittstufe, dann eine Sitzstufe; die dritte Stufe ist sockelartig gebildet, als Unterlage für den reliefgeschmückten eigentlichen Sockel. So wird das Auge stets von dem Kleineren auf das Größere vorbereitet, bis mit dem offenen Rundbau die Verhältnisse wieder rasch nach oben abnehmen. Auch das Maß des Einrückens der einzelnen Teile ist von Bedeutung. Steigt in 14 die Kurve des quadratischen Unterbaus noch hart

Digitized by Google

16. Grabmal der Secundinier, Igel bei Trier. 2. Jahrh. n. Chr. (Kgl. Preuß. Meßbildanstalt, Berlin.)



17. Das Hochkreuz bei Bonn. 14. Jahrh. Wiederhergestellt durch Dombaumeister Zwirner.

und unvermittelt auf, so leitet sie in 15 die Horizontale des Erdbodens schwungvoll in die Vertikale des Mittelbaus über.

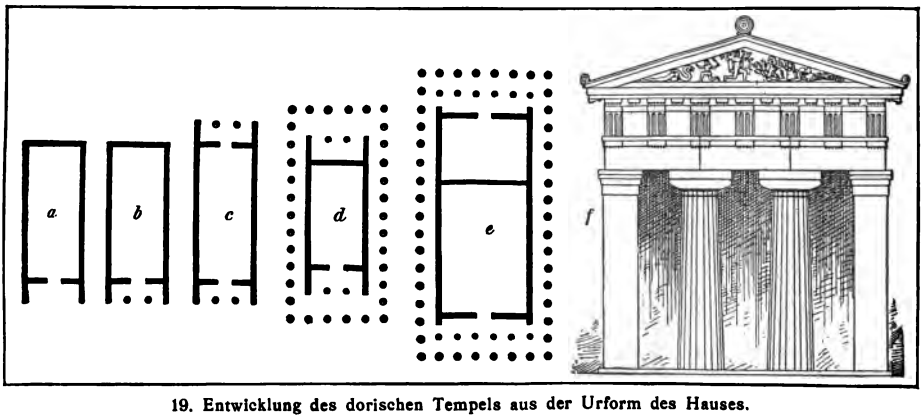
Die Igeler Säule, als Denkmal einer blühenden Provinzialkunst von unschätzbarem Wert, setzt auf einen rohen Unterbau einen in Sockel, Hauptgeschoß und attikaartigen, giebelgeschmückten Aufsatz gegliederten Hauptkörper, der in ein hohes, geschupptes Dach mit krönender Figur ausläuft. War das Tempelchen in 14 nur zum Schein ein Stützenbau, so ist in 15 der Mittel- und Oberbau es in Wirklichkeit, während die vier Eckpfeiler des Unterbaus nur einen ideellen Raum einschließen, in dem sich Kampf- und Jagdszenen abspielen. Die Igeler Säule dagegen begnügt sich auch im Mittel- und Oberbau mit dem ideellen Raum, den sie nun nach Herzenslust mit erzählenden Reliefs ausfüllen kann.

Überraschend ist endlich der Vergleich der Igeler Säule mit dem Bonner Hochkreuz. Auf breitem Stufenbau steht ein ganz in den Formen der ausgebildeten Gotik gehaltener Pfeiler. Auch er zerfällt in Sockel, Hauptgeschoß und Oberbau. Sockel und Hauptgeschoß sind mit Spitzbogenblenden geschmückt, letzteres außerdem mit Statuen auf säulengetragenen Konsolen; der etwas eingerückte Oberbau läuft aus in einen krabbenbesetzten, von vier Fialen umgebenen sog. Riesen mit Kreuzblume. So zeigen diese Hochmale, indem sie von der Dreiteilung zur Fünfteilung fortschreiten, ein ihnen innewohnendes Teilungsgesetz, das uns an den regelrechten Aufbau des Dramas in fünf Akten erinnert.

Digitized by Google

18. Der sog. Poseidontempel in Pästum (Poseidonia), Unteritalien. 5. Jahrh.

Wiederholt haben wir bisher beobachtet, wie die Auflösung des Massenbaus in den Gliederbau sich vollzog in Anlehnung an die Formen des griechischen Säulentempels. Dieser ist in der Tat die vollkommenste Lösung dieses Problems im Altertum. Äußerlich stellt sich der sog. dorische Ringhallentempel dar als ein rechteckiger Säulenbau, der unter seinem baldachinartig ausgespannten Dach das eigentliche Haus des Gottes, die sein Bild enthaltende Cella, umschließt. Wie sich dieser Kernbau, der sich von dem Grundriß des menschlichen Wohnhauses ursprünglich nicht unterschied, zu dieser großartigsten Verkörperung griechischen Geistes auswuchs, zeigt die schematische Entwicklungsreihe 19. Sie läßt erkennen, wie die Urform a, ein einfacher, fensterloser, rechteckiger Saal mit Vorhalle, in b zwischen den Stirnpfeilern (Anten) der Vorhalle zwei Säulen erhält, wie in c zur Vorhalle eine Hinterhalle



19. Entwicklung des dorischen Tempels aus der Urform des Hauses.

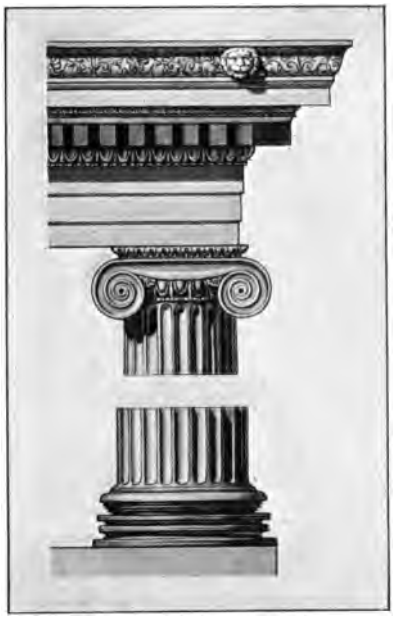
a Urform des altachäischen Palastes, b Antentempel (templum in antis), c Doppelantentempel, d Peripteros (Zeustempel zu Olympia), e Parthenon (Burg von Athen), f Vorderansicht zu b und c (dorischer Antentempel).

Digitized by Google

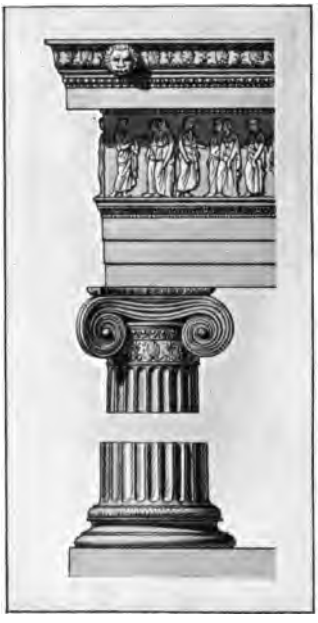
§20. Der Tempel der Athena Parthenos (der Parthenon) auf der Burg von Athen. 5. Jahrh.

tritt, wie um diesen Kern sich in d eine Ringhalle legt (so 18). Bei e (20) sind der Vor- und Hinterhalle des Kernbaues sechs Säulen in jonischer Weise vorgelegt. Suchen wir uns (vergl. die Farbentafel) den ästhetischen Eindruck des dorischen Tempels klarzumachen, so ist in ihm der Gegensatz zwischen Stütze und Last, zwischen Vertikale und Horizontale am klarsten ausgesprochen und am feinsten vermittelt. Ohne Fußplatte (Basis), als ob sie aufsprießend den dreistufigen Unterbau durchstoßen hätten, stehen die wuchtigen Säulen in Reih' und Glied da, Vertikale und Horizontale noch völlig unvermittelt. Kraftvoll geschwellt, weil sich der Schaft erst in den zwei oberen Dritteln stärker verjüngt, stemmt sich jede von ihnen wie ein organisches Gebilde der Wucht des Gebälkes entgegen. Der Eindruck der nach oben zusammengefaßten Kraft wird erhöht durch die Schattenwirkung der in scharfen Kanten zusammenstoßenden Kannelierung; auch erscheint hierdurch nach Analogie gewisser Pflanzen der Schaft vor dem Einknicken bewahrt. Ehe jedoch das aufwärts gleitende Auge auf das bedeutsamste Glied der Säule, den polsterartig ausladenden Echinos, stößt, in dem sich der Konflikt zwischen Stütze und Last verkörpert, wird es durch den Einschnitt, der den Säulenhals vom Säulenschaft trennt, sowie durch die sog. Ringe (Anuli), Rudimente eines früheren Blätterkranzes, auf die nun stärker hervortretende Horizontale vorbereitet. Den Übergang von dem runden Querschnitt des Echinos zum rechteckigen des Architravs vermittelt, technisch und ästhetisch gleich befriedigend, die quadratische Deckplatte, Plinthos, ein sicheres Auflager für den nun folgenden Hauptbalken (Architrav). In diesem nun triumphiert die Horizontale. Er bindet die bis dahin einzeln für sich stehenden Säulen zu einem System, dessen klar ins Auge fallende Verhältnisse (in 20 anders als in 18!) für den Gesamteindruck des Bauwerks entscheidend sind. Aber der Kampf zwischen Horizontale und Vertikale, der im Architrav anscheinend bereits entschieden war, bricht in dem farbigen Schmuckband des Triglyphen- und Metopenfrieses aufs neue aus: die scharfkantigen Triglyphen (Dreischlitze), in die sog. Regula mit Tropfen ausklingend, betonen wieder kräftig die Vertikale, werden aber unter Vermittlung der Tropfenplatten doch wiederum durch die vorspringende Horizontale des Kranzgesimses gebändigt. Was dann noch von aufstrebender Kraft übrigbleibt, kommt zu seinem Recht in dem flachen Giebeldach, dessen Seiten ja die mittlere Diagonale zwischen den lagernden und aufstrebenden Kräften bilden. So endet der Kampf versöhnlich, und frei darf jetzt der Bau ausklingen in dem First- und Eckschmuck der Akroterien (vgl. 23). ◘

Digitized by Google



21. Jonische Säulenordnung. Athena-Tempel von Priene.

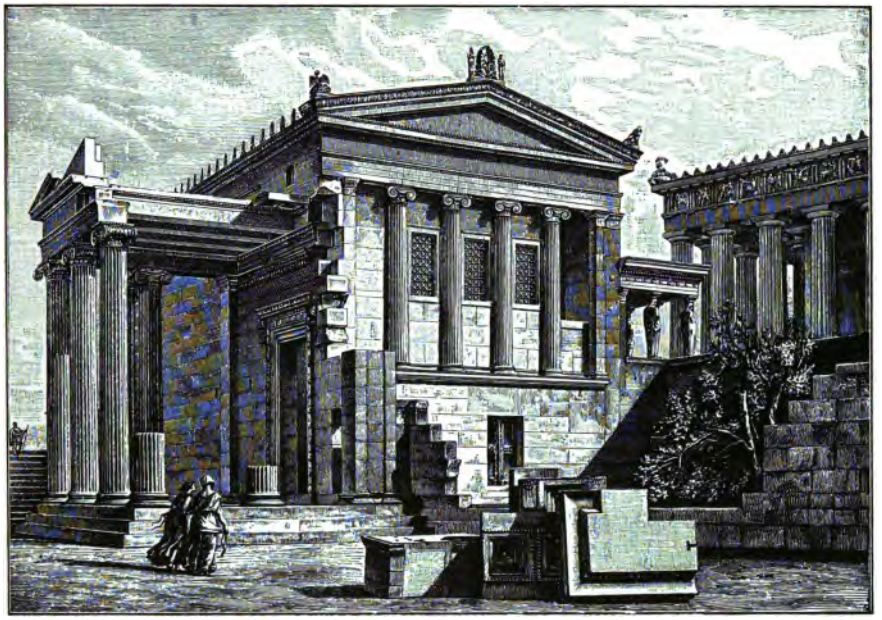


22. Attisch-jonische Säulenordnung. Nordhalle des Erechtheion.

Dem sogenannten dorischen, ursprünglich aber gemeingriechischen Stil tritt der im jonischen Kleinasien ausgebildete und darum jonisch genannte Baustil zur Seite, wie dem kräftigen Mann das schlankere, feiner organisierte Weib. Auch dem jonischen Stil (21) hat wie dem dorischen erst der attische Formensinn die höchste Vollendung verliehen und so eine Abart, den attisch-jonischen Stil (22, 23) geschaffen. Von der dorischen Säule unterscheidet sich die jonische zunächst durch die untergeschobene Basis, die aus mehreren eingezogenen Platten und aufgelegtem, ganz oder teilweise (21) kanneliertem Polster besteht; so gewinnt die einzelne Säule größere Selbständigkeit. Der Schaft, schlanker, ohne Schwellung, weniger sich verjüngend als der dorische, hat statt der breiten, in scharfen Kanten zusammenstoßenden Furchen schmalere, halbrund in den Säulenzylinder einschneidende, die von dem ursprünglichen Säulenmantel schmale Stege zwischen sich stehen lassen. So ergibt sich ein noch häufigerer und kräftigerer Wechsel von Licht und Schatten. Das Kapitell besteht aus zwei Teilen, einem dem dorischen Echinos ähnlichen, mit einem überfallenden Blattkranz (sogenannten jonischen Kyma, Eierstab) geschmückten Glied und der in der Richtung des Architravs darübergelegten, beiderseits eingerollten Binde (Fascia): dies ist das charakteristische jonische Volutenkapitell. Die polsterartige Verstärkung in der Mitte läßt die Fascia elastisch erscheinen: während der dorische Echinos kraftvoll, männlich gegen die ihm auferlegte Last ankämpft, nimmt sie das jonische Volutenkapitell mehr passiv, weiblich auf sich. Der Abakus ist zu einer dünnen Platte mit andersartigem Blattkranz (sog. lesbischen Kyma) eingeschwunden. Der Architrav, in drei Bändern leise vorkragend, verliert dadurch gegenüber dem dorischen an lastender Wucht. Es folgt, durch einen Eierstab getrennt, der sogenannte Zahnschnitt; in ihm erkennt man deutlich die Übersetzung hölzerner Dachsparrenköpfe in Stein. Den Abschluß bildet eine stark unterschnittene Hängeplatte und die nach oben ausgeschweifte, rankengeschmückte Rinnleiste mit Wasserspeiern. ▫

Die attisch-jonische Säule (22) verdoppelt die Fascia und ziert den Säulenhals mit einem plastischen Palmettenkranz. Von wunderbarem Rhythmus ist das Profil der Basis, deren oberen Wulst ein Flechtband gegen den Druck der Säule widerstandsfähiger zu machen scheint. Die unvergleichlich feine Arbeit des Meißels wurde noch durch Farbe und reiche Vergoldung gehoben. Endlich ersetzt der attische Stil den Zahnschnitt durch einen bunten Fries. ▫

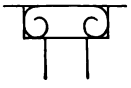
Digitized by Google



Nördliche Vorhalle. Korenhalle. Parthenon.

23. Das Erechtheion auf der Burg von Athen. Nach Niemann.

Das edelste Kleinod des attisch-jonischen Stils, das Erechtheion auf der Burg von Athen, steht durch Besonderheit seiner Anlage wie durch Feinheit und Anmut seiner Formen einzig da. Unter einem Dach vereinigte der Bau den Kult der Stadtgöttin (Athena Polias) und des alten Landesgottes Erechtheus, außerdem waren für die Anordnung des Grundrisses die uralten Wahrzeichen maßgebend, die an den Streit Athenas und Poseidons um den Boden Attikas erinnerten: der »Salzsee«, den Poseidon mit seinem Dreizack hervorgezaubert hatte, das Mal dieses Dreizacks im Burgfelsen und der heilige Ölbaum, der unter dem Lanzenstoß der Athena emporgeschossen war. Um dieser Wahrzeichen willen durfte der Niveauunterschied des Burgbodens nicht ausgeglichen werden. So ergab sich folgende verwickelte Anlage: im Osten (auf 23 nicht sichtbar) als Heiligtum der Athena Polias eine Cella mit sechssäuliger Vorhalle; von ihm durch eine Quermauer geschieden, 3 m tiefer, das Haus des Erechtheus mit einem Vorraum, der von Norden und Süden zugänglich war: von Norden auf gleichem Niveau durch eine große Prachtvorhalle (in der Rekonstruktion zum Teil abgebrochen) von vier Säulen in der Front, zwei an den Seiten, sowie durch eine Prachttür, von Süden durch die sogenannte Korenhalle (Kora = Jungfrau), in welcher die von dem höheren Niveau zu dem tieferen führende Treppe untergebracht war. Die Nordhalle greift etwas über die Nordwestecke hinüber, um durch eine schmale Tür noch den Zugang zu dem heiligen Bezirk der Taugöttin (Pandrosos) zu erschließen, wo neben einem Zeusaltar der heilige Ölbaum stand. Licht erhielt das Haus des Erechtheus von Westen, wo vier Halbsäulen nach Art eines templum in antis (19) eine Scheinvorhalle bilden. Diese Anlage ist in doppelter Beziehung wichtig. Sie erscheint einmal als sinnreiches Auskunftsmittel, um ohne Raumverlust der Tempelfront den gewohnten Hallenschmuck, wenigstens scheinbar, zu wahren, zweitens zeigt sie, wie die jonische Säule von Haus aus nur dazu bestimmt war, so wie hier zwischen Pfeilern, also in antis, zu stehen und nicht als Ecksäule zu dienen. Das Volutenkapitell war eben ursprünglich nichts anderes als das in der Architravrichtung auf die Säulen gelegte Sattelholz; daher auch die unorganische Bildung, sobald es als Eckkapitell auf zwei im rechten Winkel zusammenstoßenden Seiten Voluten zeigen soll: die Eckvolute wird alsdann in der Diagonale herausgezogen (22), die Innenseite zeigt 30.



Digitized by Google

24. Die Jungfrauen-(Koren-)Halle des Erechtheion.

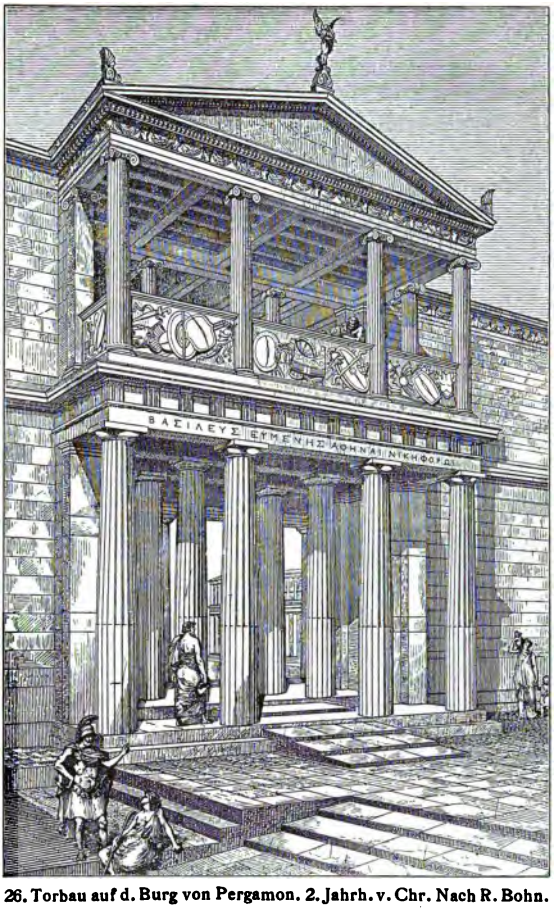
Die Eingliederung menschlicher Figuren in die starren Linien eines architektonischen Systems könnte als eine Entartung des architektonischen Gedankens, ja als eine Barbarei erscheinen, genügte nicht ein Blick auf die edelste, noch heute vorbildliche Ausgestaltung dieses Motivs, die Jungfrauenhalle am Erechtheion, um sich von ihrer Berechtigung zu überzeugen. Doch auch theoretisch betrachtet ist dieses Motiv nicht nur zulässig, es erscheint sogar als die folgerichtige Entwicklung eines die ganze Baukunst beherrschenden Prinzips. »Die räumlichen Verhältnisse der Baukunst,« sagt Lotze, »ihre strebenden Pfeiler und die breitgelagerten Lasten über ihnen würden uns nur halb verständlich sein, wenn wir nicht selbst eine bewegende Kraft besäßen und in der Erinnerung an gefühlte Lasten und Widerstände auch die Größe, den Wert und das schlummernde Selbstgefühl jener Kräfte zu schätzen wüßten, die sich in dem gegenseitigen Tragen und Getragenwerden des Bauwerks aussprechen.« Erscheint uns schon die Säule wie ein lebendiger Organismus, so bedeutet es nur den letzten Schritt auf dem Wege der Verlebendigung, der Beseelung des Unbeseelten, wenn nun menschliche Figuren ganz an Stelle der Säulen treten. Nicht als gequälte Sklavinnen — als freie, im Dienst der Athene stehende attische Bürgerinnen tragen die überlebensgroßen, kräftigen Mädchengestalten in vornehmer Haltung und mit edlem Anstand scheinbar mühelos auf echinosartigem Kissen die Last des Gebälks. Mit außerordentlicher Feinheit ist hier die rechte Mitte getroffen zwischen der Bedeutung der Figuren als bewegter menschlicher Gestalten und als Glieder der Architektur. Diese doppelte Rolle spiegelt sich auch wider in den durch den Wechsel von Stand- und Spielbein bedingten Gewandfalten: die Steilfalten des stets auf die äußere Seite verlegten Standbeins erinnern an die Kannelüren der Säulen und rufen den Eindruck der Festigkeit hervor. Die leider verstümmelten Arme schlossen fest an den Körper an; auf der äußeren Seite faßten die Hände leicht den im Rücken sichtbaren, an den Schultern befestigten Mantel. ◻

So stimmen wir angesichts dieser ruhevoll bewegten architektonisch-plastischen Gestalten gerne den Worten von Paul Schultze-Naumburg zu: »Gerade in den feinen Biegungen und Schwingungen der tragenden Säule des menschlichen Körpers liegt die größte Schönheit der aufrechten Haltung. Ihr Schönheitswert liegt in dem feinen Maß, das, mit dem Auge geschaut, Harmonie, mit dem schließenden Verstand erwogen, vollendete Zweckmäßigkeit bedeutet.« ◻

Als wichtigste Neuerung auf dem Gebiete der Architektur begegnet uns in dem helleni-

Digitized by Google

25. Kore vom Erechtheion.



26. Torbau auf d. Burg von Pergamon. 2. Jahrh. v. Chr. Nach R. Bohn.

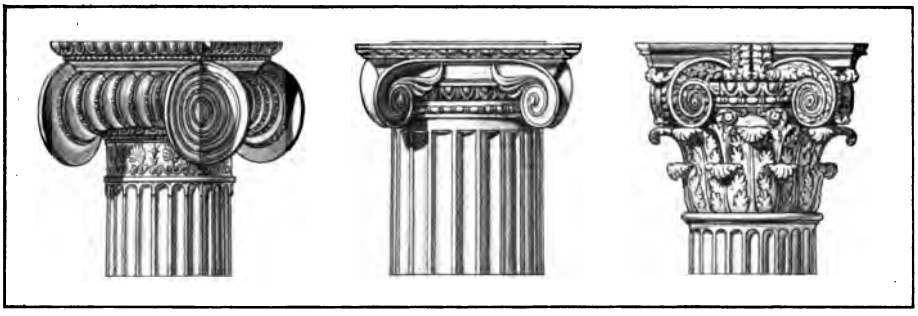
stischen Pergamon der zweigeschossige Hallenbau, am großartigsten in dem Prachttorbau des Bezirks der Athena Polias auf der Burg. Zum ersten Male finden wir hier eine Verbindung der dorischen und jonischen Säulenordnung, und zwar so, daß die schwerere dorische die schlankere jonische trägt. Freilich mußte der Charakter der dorischen Ordnung viel von seiner Strenge einbüßen, um mit der leichteren jonischen in ein System eingeordnet zu werden. Diese Entwicklung wurde hier noch besonders gefördert durch die Absicht, die raumöffnende Funktion der Säulen möglichst auszunutzen, d. h. große Durchlässe zwischen den Säulen zu schaffen. Darum wenige, weit gestellte Säulen, die nur ein leichtes Gebälk zu tragen vermochten. Infolgedessen büßen Architrav und Triglyphenfries an Schwere und Höhe ein, der Triglyphenfries verliert seine alte, das ganze Gebäude beherrschende, ihm Charakter gebende Wucht, indem fünf Triglyphen auf je einen Säulenzwischenraum kommen. Auf der Geisonplatte des Untergeschosses erheben sich auf besonderem Sockel die jonischen Säulen des Obergeschosses. Auch hier ist die Höhe des Architravs vermindert, er begnügt sich mit zwei Bändern, über dem Fries (Girlanden zwischen Stierhäuptern) erscheint der alte jonische Zahnschnitt, der sich in der Giebelschräge wiederholt. So sind die Propyläen des pergamenischen Burgtempels ein Beispiel für das Gesetz, daß Monumentalität und praktische Brauchbarkeit vielfach im umgekehrten Verhältnis zueinander stehen, und daß der Fortschritt der Entwicklung nur möglich ist auf Kosten des lebendigen Gefühls ursprünglicher Formen. Bemerkenswert ist endlich die zwischen den Säulen des Obergeschosses eingefügte, mit völlig realistischen gallischen Trophäen geschmückte Balustrade. ▫

Digitized by Google

27. Ägyptisches Kelchkapitell. Neues Reich.

28. Korinthisches Kapitell, Phigalia.

29. Korinthisches Kapitell, Epidaurus.



30. Attisch-jonisches Eckkapitell. Athen, Erechtheion; vgl. 22.

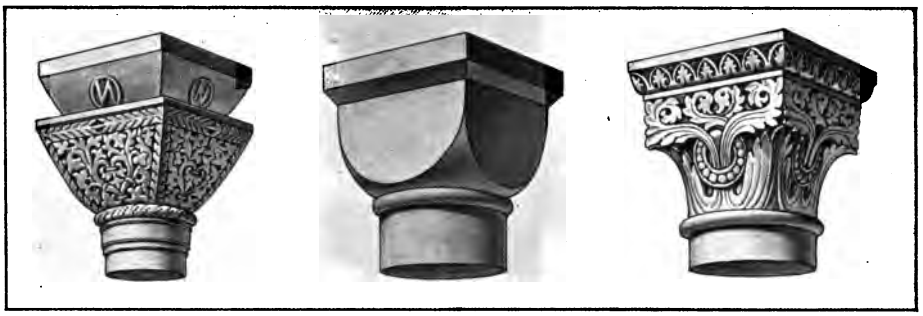
31. Jonisches Eckvolutenkapitell, Pompeji.

32. Römisches Komposita-Kapitell.

Die Erfindung des korinthischen Kapitells (28) schreibt ein antikes Künstlermärchen dem Bildhauer Kallimachos zu. Einem frühverstorbenen Mädchen in Korinth habe die Amme seine Spielsachen in einem Korbe aufs Grab gestellt und ihn mit einem (großen quadratischen) Ziegelstein zugedeckt. Zufällig habe der Korb gerade über der Wurzel eines Akanthus gestanden. Dieser, im Frühling ausschlagend, habe mit seinen Blättern den Korb umkleidet, während die Stengel an den Ecken des Ziegelsteines sich volutenartig umbogen. Dies Motiv habe Kallimachos im Vorübergehen erhascht und sei so der Erfinder des korinthischen Kapitells geworden. Die fein empfundene Herleitung des Motivs behält ihren Wert, auch wenn an ihr so gut wie nichts historisch wäre.

Wie weit das neue Kapitell bereits in Ägypten vorgebildet war, zeigt das Kelchkapitell aus der Zeit des neuen Reiches (27). Doch haben hier die vier Voluten mit den anhängenden tropfenartigen Gebilden noch keinerlei struktive, sondern nur dekorative Bedeutung. Die künstlerische Phantasie des Ägypters stellt sich den Tempel als die Welt, die Tempeldecke als sternenbesätes Himmelsgewölbe, die Säulen als Pflanzen vor, über denen der Himmel frei schwebt. Dennoch braucht er ein Bindeglied, welches die Last der Decke auf die Säulen überträgt. Aber dieses Bindeglied, einen Würfel, unterschlägt er dem Auge, indem er diesen so klein bildet, daß er von unten gesehen meist von dem breit ausladenden Kelch der Pflanzensäule verdeckt wird. Auch der Grieche verfügt über eine reiche, ja eine unvergleichlich reichere künstlerische Phantasie, aber er läßt sie walten, nicht indem er, wie der Ägypter, die Naturgesetze verleugnet, sondern sich ihnen unterordnet. Sein Abakus gibt sich offen als das, was er ist, als ein konstruktiv notwendiges Glied; an seinen Ecken stoßen die aufgerollten Tragstengel des Akanthus an, und indem sie den Winkel ausfüllen, scheinen sie die Ecken zu stützen. Interessant ist es nun, die Entwicklung des Kapitells von Phigalia (28) zu dem von Epidaurus (29) zu verfolgen: wie die doppelte steigende Welle der Akanthusblätter, in Phigalia noch ohne ein festes Zahlenverhältnis zu

Digitized by Google



33. Byzantinisches Kämpferkapitell. Ravenna. 34. Romanisches Würfelkapitell. 35. Korinthisierendes romanisches Kapitell.

36. 37. 38.

36—38. Renaissance-Kapitelle vom Palazzo Gondi, Florenz. Von Giacomo da Sangallo.

dem viereckigen Abakus, sich in Epidaurus auf die Zahl 16 beschränkt, dafür aber den kelchförmigen Kern in vollerer Entfaltung umkleidet, wie sich in den Ecken je zwei Stengel zu einer Volute vereinigen, während die beiden gerollten Nebenstengel höher hinaufrücken und statt der Palmette eine Arazeenblüte tragen, die nun die Mitte der eingezogenen Abakusseite bezeichnet. So ist eine geradezu geometrische Aufgabe, den runden Querschnitt der Säule ins Viereck überzuführen, rein mathematisch (Kreis, 16, 8, 4) gelöst und zugleich geistvoll verhüllt. Das korinthische Kapitell war das Kapitell der Zukunft: es ließ der Phantasie freieren Spielraum als das strenge dorische, hatte nicht die Mängel des jonischen (s. 30) und kam der Prachtliebe des römischen Weltreichs wie kein anderes entgegen. Zwar entwickelte auch das jonische Kapitell in hellenistischer Zeit eine für alle vier Seiten gleiche Form (31), indem es die in 22 diagonal herausgezogene Eckvolute vervierfachte. Ein überladenes, völlig unorganisches Kapitell endlich schuf die römische Kaiserzeit durch Kreuzung dieses Eckvolutenapitells mit dem korinthischen, das Kompositkapitell (32). Die byzantinische Baukunst bildet u. a. das sog. Trichterkapitell (33), welches die Überführung aus dem Säulenrund zum Viereck durch einen nach unten abgeschrägten Würfel bewerkstelligt, dessen Seiten durch ein flaches Ornament eingerahmt und durch ein Rankenmuster gefüllt sind. Zwischen das Kapitell und die aufzunehmende Last, den Bogenfuß (vgl. 50), schiebt sie einen sog. Kämpfer ein, der den Druck auf die Mitte des Kapitells ableitet. Strenger geht die romanische Baukunst zu Werke (34). Sie setzt auf die Rundsäule, durch einen Wulst getrennt, eine unten abgeplattete Halbkugel und schneidet auch diese an den Seiten vierkantig ab, so daß vier zur Aufnahme von allerei Zierat geeignete, halbkreisförmige Flächen entstehen; eine profilierte, vorkragende Platte schließt das Ganze ab. Daneben behält die romanische Baukunst immer noch eine entfernte Erinnerung an das korinthische Kapitell bei (35). Die Renaissance endlich weiß in freiestem Spiel der Phantasie die alte korinthische wie die römische Komposita-Form entzückend umzubilden.

Digitized by Google

39. Rundtempel zu Tivoli.
(Phot. Alinari.)

40. Der kleine Rundtempel in Baalbek (Heliopolis).
(Aufnahme der Kgl. Preuß. Meßbildanstalt, Berlin.)

Neben den rechteckigen, aus dem Grundriß des Wohnhauses entwickelten Säulentempel trat der Rundtempel, auf den nun gleichfalls das System des Säulenumgangs übertragen wurde. Der heilige, Kultzwecken dienende Herd war in Griechenland wie in Italien von alters her rund; so waren die der Göttin des Staatsherdes, der Vesta, geweihten Tempel durchweg Rundtempel, ihr spricht man auch, schwerlich mit Recht, den hoch über dem tosenden Anio thronenden Rundtempel in Tivoli zu. Achtzehn korinthische Säulen, auf einen runden Sockel gestellt, umgaben die durch eine Tür zugängliche und von zwei Fenstern erleuchtete Cella. Der sonstige Aufbau ist der des attisch-jonischen Stils, von dem der korinthische im allgemeinen nur in Einzelheiten abweicht. ▫

Ein letztes Ausleben war dem griechischen Säulenstil im äußersten Osten beschieden, wo sich um die Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. eine Entwicklung vollzog, die nach Analogie einer neuern Kunstperiode geradezu als barock zu bezeichnen ist. Der kleine Rundtempel in Heliopolis (Baalbek) ist hiervon Zeuge. Die römische Baukunst hatte zu dekorativen Zwecken vielfach Säulen vor eine Wand gestellt und sie mit einem aus dieser im rechten Winkel hervortretenden viereckigen Gebälkstück belastet. Dieses sog. verkröpfte Gebälk hat hier eine ganz eigentümliche Abwandlung erfahren. Der Architrav tritt nicht im rechten Winkel gebrochen, sondern in geschweifter Form aus dem Körper des Gebäudes hervor, ihn nur tangierend, und nicht bloß das Gebälk, auch der Sockel der Ringhalle folgt diesem Gesetz. Der neben seiner stark repräsentativen Bedeutung bisher doch noch immer erkennbare praktische Zweck des Säulenumgangs als Schutzdach wurde nun ganz hinfällig, die Säulenstellung ist rein dekorativ. Die Cellawand ist durch vortretende, mit den Säulen korrespondierende Pilaster gegliedert; sie hat ihren eigenen, das Profil der Säulenbasis wiederholenden Sockel und einen girlandengeschmückten Fries. Bemerkenswert sind endlich auch die mit Pilastern eingefaßten, bogenüberspannten Nischen

Digitized by Google

mit der später in der italienischen und deutschen Renaissance so beliebten Muschel. Noch macht sich ein feines Formgefühl geltend, aber darüber hinaus beginnt der Verfall; der Säulenstil hatte sich ausgelebt. ▫

Wie nahe sich Bauten des ausgehenden griechisch-römischen Altertums mit Barockbauten der neueren Zeit berühren, zeigt ein Vergleich einer Felsgrabfassade im peträischen Arabien aus dem 3. bis 4. Jahrhundert n. Chr. mit dem um die Mitte des 18. Jahrhunderts von einem französischen Barockbaumeister geschaffenen Michaelstor zu Bonn. Sieht man bei letzterem von dem gedrückten Obergeschoß ab, das sich aus einer Attika herausentwickelt hat, und läßt beiderseits das durch beide Geschosse durchgehende vertikale Mittelstück außer Betracht, in dem sich der verschiedene Zweck der beiden Bauwerke konzentriert, so springt die Ähnlichkeit in die Augen. Am auffallendsten ist der »gebrochene« Giebel des Mittelbaus, der dort durch den Rundpavillon mit der (jetzt verschwundenen) Bildsäule des Verstorbenen, hier durch eine von Trophäen umgebene Wappenkartusche gleichsam auseinandergesprengt wird: es genügt dem Baumeister — ein echt barocker Gedanke —, die Phantasie durch die Enden der Giebelschrägen in der von ihm gewollten Richtung in Bewegung zu setzen. Bei der Felsfassade ist — und dies ist der höchste Trumpf — die Rechnung im Obergeschoß eine andere als im Erdgeschoß: andere Gebälkteile werden oben, andere unten durch Verkröpfung vor die Fassadenwand gezogen, und dementsprechend sind auch die Nischen oben und unten verschieden angeordnet. Legt man jedoch die oberen Nischen mit den unteren in dieselbe Achse und rückt die durch jene auseinander gehaltenen Säulen des Obergeschosses so zusammen, daß sie als »gekuppelte« erscheinen, so hat man im Obergeschoß von Petra beiderseits des ausfallenden vertikalen Mittelstücks dieselbe Anordnung wie im Obergeschoß des Bonner Tors, die man nur noch auf das Erdgeschoß zu übertragen braucht, um dem Baugedanken des Michaelstors ganz nahe zu kommen. Dieses hat vor Petra durchaus den Vorzug einer einheitlichen vertikalen und horizontalen Gliederung. Die viermal in beiden Geschossen wiederkehrenden gekuppelten Säulen, unten sog. tuskanische (dorische in etrurischer Umbildung), oben jonische, wirken wie eine geschlossene Schlachtordnung gegenüber dem zerstreuten Gefecht der Felsfassade zu Petra. ▫

41. Felsenfassade zu Petra. Nach Durm.

42. Michaelstor zu Bonn.

Digitized by Google

43. Das flavische Amphitheater (Kolosseum), Rom. Vollendet 80 n. Chr. (Phot. Alinari.)

Während sich im Osten des römisch-griechischen Weltreichs die alte Säulenarchitektur mit ihrer reinen Rechnung des Gegensatzes von Stütze und Last auslebte, hatte bereits in den letzten Zeiten der römischen Republik im Sitze des Reiches eine Entwicklung eingesetzt, die gewissermaßen eine Doppelrechnung einführt und dem Rundbogen die konstruktive, der Säulenordnung die dekorative Aufgabe zuweist. Das monumentalste Beispiel dieses kombinierten Stils ist das von Kaiser Vespasian erbaute, heute Kolosseum genannte flavische Amphitheater. Die Kunst des Wölbens beruht auf dem Keilschnitt. Ästhetisch betrachtet hat ein aus keilförmig geschnittenen Quadern errichteter Bogen für uns etwas Bedrückendes, indem wir den einzelnen Keilsteinen gewissermaßen das Streben nach dem Mittelpunkt und die Hemmung durch seitlichen Druck nachfühlen; seine Wirkung baut sich auf dem Gesetz der Notwendigkeit auf. Die Betonung der einzelnen Keilsteine ist daher überall am Platze, wo der Eindruck schwerer Monumentalität gewünscht wird. Die Notwendigkeit aber wird zur Freiheit, sobald die Steine der Wölbung unter Negierung der Keilfugen zu einer neuen Einheit, zu einem Architrav in Halbkreisform, einem sogenannten Archivolt, zusammengefaßt werden; dann schwebt der Bogen, gleich seinem natürlichen Vorbilde, dem Regenbogen, leicht und frei in der Luft, seine Wirkung ist keine bedrückende, sondern eine befreiende. Indem nun das Prinzip des auf Pfeiler gestellten Rundbogens zu ganzen Arkadenreihen ausgebildet wurde, trat neben das alte Säulensystem, bei welchem vertikale Stützen durch horizontale Balken zur Aufnahme einer Last befähigt wurden, eine neue raumöffnende Ordnung, bei welcher Stütze und Last ineinander übergehen, in eins verschmelzen. Zugleich besaß sie einen großen Vorzug: sie ersparte die bei größeren Säulenspannungen nur schwer zu beschaffenden, kostspieligen Architravbalken, die zudem eine Belastung nur bis zu einem gewissen Grade vertrugen und darum den mehrgeschossigen Bau erschwerten. Dagegen gewinnt eine Wölbung, solange ein seitliches Ausweichen ausgeschlossen ist, durch die Belastung nur um so größere Festigkeit. So sehen wir an dem Wunderbau des Kolosseums auf ovalem Grundriß von 188 m Länge und 156 m Breite zunächst drei Arkadenreihen zu je 80 Öffnungen aufeinandergetürmt; die 80 Bogen des

Digitized by Google

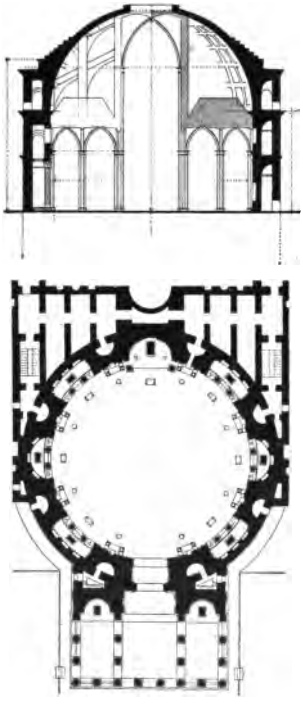
44. Die Porta Nigra, Trier. 3. Jahrh. n. Chr. (Phot. Neue Photogr. Gesellschaft, Steglitz.)
(Der Torturm links wurde bei Umwandlung des Oberbaues in eine mittelalterliche Kirche verstümmelt.)

Erdgeschosses waren ebenso viele Portale, durch welche vermittelst eines kunstreichen Systems von Gängen und Treppen die 50000 Zuschauer in kürzester Frist das Freie gewinnen konnten. Diesen Pfeilerarkaden, deren ungebrochene Wucht (trotz der überall erkennbaren Archivolten) den Beschauer förmlich erdrücken müßte, ist nun eine Scheinarchitektur von Säulen vorgelegt, welche in aufsteigender Linie den dorischen, jonischen und korinthischen Stil in römischer Abkürzung zeigt und sich in einem von korinthischen Pilastern gegliederten Aufbau, einer sogenannten Attika, fortsetzt. Beides, die Vorlage der Säulenordnung wie hre Reihenfolge, kann uns nicht überraschen. Zur Vortäuschung einer Tempelhalle, an deren Anblick das Auge gewöhnt war, hatten sich schon die Griechen im Notfalle mit einer der Tempelwand vorgelegten Ordnung von Halbsäulen begnügt (23) und so deren dekorative Anwendung vorbereitet. Die Rangfolge der Säulenordnungen war schon, wie wir sahen, bei der zweigeschossigen Halle zu Pergamon vorgebildet; hier folgt auf die dorische und jonische sehr richtig die zierliche korinthische, und diese Rangordnung ist auch von der Renaissance wieder aufgenommen worden (siehe 86). So wird durch eine im Grunde willkürliche, ästhetisch aber aufs feinste abgewogene Verbindung zweier raumöffnender Systeme römische Kraft und griechische Schönheit wunderbar vereint. ▫

Dagegen steht in der nördlichen Hauptstadt des römischen Reiches, in Trier, auf der gleichen Stilmischung beruhend, ein imposantes Denkmal der Römerherrschaft mit einem kriegerischen Trotz ohnegleichen da, die Porta Nigra: zwei aus fortifikatorischen Gründen nach außen abgerundete, vierstöckige Türme, dazwischen ein Mittelbau, der unten zwei Durchfahrtstore, im zweiten und dritten Geschoß Galerien enthält, die den in der Mitte eingeschlossenen Hof aus zahlreichen Fenstern zu beschießen gestatten. Der Eindruck trotziger Unbezwinglichkeit wird dadurch erhöht, daß die Quadern auf der Außenseite kaum behauen, sogenannte Rustikaquadern sind, und an die plump erscheinende dorische Halbsäulendekoration nicht die letzte Hand gelegt wurde. So wird der ästhetische Eindruck dieser Torfestung gerade durch den Mangel einer feineren Bearbeitung gesteigert; sie erscheint wie von der Hand der Natur selbst geformt und darum unverwüstlich. ▫

Digitized by Google

45. Das Pantheon, Rom. Erbaut unter Kaiser Hadrian von Apollodoros von Damaskus. (Phot. Alinari.)



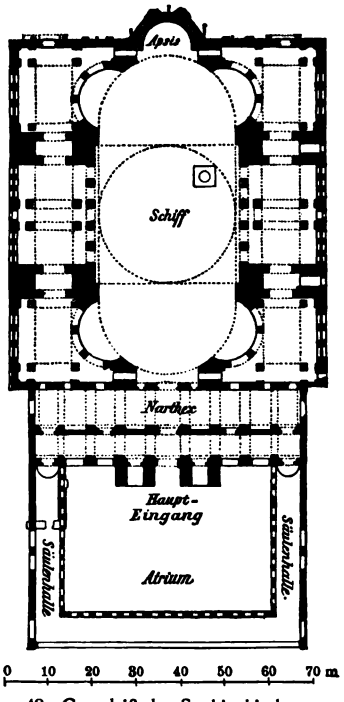
46. Querschnitt und Grundriß des Pantheon. Nach Durm und Adler.

Wir haben die Baukunst bisher an der Arbeit gesehen bei der Gliederung des Außenbaues; als Raumgestalterin tritt sie uns in ihrer ganzen Erhabenheit entgegen in den beiden großartigsten Innenräumen der Welt, dem Pantheon und der Sophienkirche. »Das Innere des Pantheon ist der denkbar einfachste, aber vollkommenste Raumbau, eine zur statischen Möglichkeit ausgebaute Kugel« (L. v. Sybel). Eine Halbkugel von 21,5 m Radius deckt einen Zylinder von gleichem Radius, dessen Höhe ebenfalls gleich diesem Radius ist; so stehen Durchmesser und Höhe des Kuppelraums in dem in seiner Einfachheit überwältigenden Verhältnis von 1:1. Denkt man sich die Halbkugel zur vollen Kugel ergänzt, so würde sie den Boden streifen. Von den Raumverhältnissen mag es einen Begriff geben, daß, wie aus 46 ersichtlich, der Querschnitt des fünfschiffigen Kölner Doms sich genau im Querschnitt des Pantheon unterbringen läßt. Ein 9 m im Durchmesser haltendes, offenes »Auge« ist die einzige, aber auch wahrhaft vollkommene Lichtquelle. Konstruktiv galt es, den Mauerzylinder mit möglichster Raum- und Materialersparnis zur Aufnahme des ungeheuren Schubs der gewaltigen, massiven Steinkuppel herzurichten. Es geschieht, indem sechzehn 6 m starke, die ansteigende Kuppel noch bis zu einem Drittel begleitende Pfeiler radial angeordnet und zu zweit abwechselnd außen und innen in Kreislinie verbunden werden: so entsteht, wie der Grundriß erkennen läßt, ein System von Strebepfeilern, welches gestattet, den nutzbaren Raum in Gestalt von Nischen zum Innern zu ziehen. Trotz der auf M. Agrippa, Augustus' Schwiegersohn, lautenden Inschrift der Vorhalle stammt das Pantheon aus den Jahren 115—126 n. Chr. ◻

Digitized by Google

47. Die Sophienkirche, Konstantinopel. Erbaut unter Kaiser Justinian, 6. Jahrh.

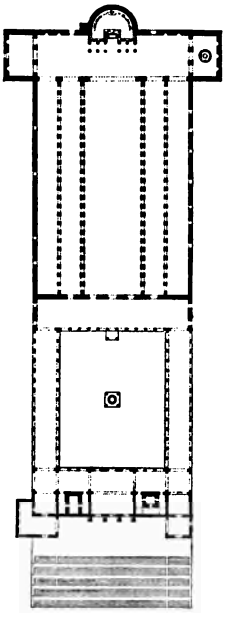
Ein anderes Raumideal schwebte den Erbauern der Sophienkirche vor: den im Osten seit uralter Zeit heimischen Zentral- und Kuppelbau den Erfordernissen des Kultus gemäß zu einem Langhaus zu erweitern. Auch hier ist die Lösung ebenso groß wie einfach: ein mächtiges Pfeilerquadrat trägt vier Gurtbögen, diese die entsprechende Halbkugel. Den Raum zwischen Gurtbögen und Kuppel schließen reine sphärische Dreiecke. Zwei gegenüberliegende Seiten des Kuppelquadrats sind durch Galerien und Fensterwände geschlossen, die beiden andern öffnen sich in ganzer Breite in Halbkuppelräume, die ihrerseits wieder durch drei kleinere Halbkuppelräume erweitert sind. Indem sich so der Innenraum dem rechteckigen Grundriß mit Chorabschluß nähert, wird anderseits der Schub der größeren Halbkuppeln geschickt auf die kleineren verteilt und so nach außen abgeleitet; der Schub der Hauptkuppel auf die vier Hauptpfeiler wird von außen her durch mächtige Widerlager aufgehoben. Die Raumwirkung des in verschwenderischem Reichtum von Marmor und Goldmosaik strahlenden Innern ist noch heute wahrhaft überwältigend, wenn sie auch durch die Umwandlung in eine Moschee stark beeinträchtigt wird. Störend wirkt insbesondere die abweichende Orientierung der Gebetsteppiche nach der Gebetsnische, d. h. nach Mekka; in den Zwickeln treten die sechsflügeligen Cherubim unter der Übermalung immer wieder siegreich hervor. Unverhüllt stellt sich die Wölbung der aus 44 Rippen gebildeten, etwas gedrückten Kuppel von außen dar: bei der Geringfügigkeit der Niederschläge des südlichen Klimas kann sie des schützenden Pyramidendaches entraten. ◘



48. Grundriß der Sophienkirche. Nach Hertzberg.

Digitized by Google

49. S. Apollinare in Classe bei Ravenna (von der Chorseite). Erbaut 534—549.



51a. Grundriß der ehemaligen Peterskirche in Rom. Nach Holtzinger.
Reichster fünfschiffiger Typus mit Vorbauten vor dem Atrium und beiderseits verlängertem Querhaus.

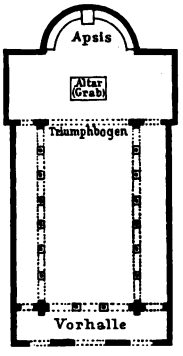
Von entscheidender Bedeutung für die gesamte Folgezeit war eine andre, ebenfalls vorwiegend als Innenraum gedachte und wirkende Schöpfung, die altchristliche Basilika. Im Gegensatz zu dem als Wohnhaus des Gottes geltenden und nur der Priesterschaft zugänglichen heidnischen Tempel war die altchristliche Basilika dazu bestimmt, den zum Gottesdienst vollzählig versammelten Gläubigen eine dem Grad ihrer Zugehörigkeit zur Gemeinde entsprechende, würdige Stätte zu bieten. Demgemäß ist die dreifache Gliederung der Gemeinde maßgebend für die Gliederung der Gesamtanlage: sie zerfällt in das Vorhaus, für Katechumenen und Büßer, das Gemeindehaus für die Vollberechtigten und das Presbyterium für die Priesterschaft. Das Vorhaus besteht aus einem rechteckigen Säulenhof (Atrium) mit einem Brunnen (Kantharos) für die Taufe und die Waschungen der Gläubigen, es folgt, durch drei oder fünf Türen zugänglich, das drei- oder fünfschiffige Gemeindehaus, dessen um das Doppelte breiteres und höheres Mittelschiff mit seinem Satteldach die Pultdächer der Seitenschiffe überragt, endlich, in dem mächtigen sog. Triumphbogen in voller Breite sich gegen das Mittelschiff erschließend, das Priesterhaus. Es besteht aus der halbrunden Apsis, in welcher über der Gruft des Märtyrers (Confessio) der Altar, ursprünglich ein einfacher Steintisch, stand; an die Rundung der Apsis schmiegten sich die steinernen Sitze der Presbyter an, in ihrer Mitte der Stuhl des Bischofs. Oft jedoch schiebt sich zur Erweiterung des Presbyteriums zwischen Apsis und Gemeindehaus in voller Höhe des Mittelschiffs noch ein Querschiff ein, das im Grundriß, wenn überhaupt, nur wenig die Seitenschiffe überragt. Der Altar wird später durch einen von vier Säulen getragenen Baldachin überdeckt, das sog. Tabernakel oder Ciborium. Ist so durch die Gliederung des Grundrisses der Gliederung der Gemeinde in ihrer dreifachen Abstufung Rechnung getragen, so spricht sich der alle Gemeindeglieder

Digitized by Google

50. S. Apollinare in Classe bei Ravenna (Innenansicht).

einende gottesdienstliche Gedanke in der Einheit der Mittelachse aus, die nicht nur sämtliche hintereinander liegenden Räume verbindet, sondern auch die Orte, wo die wichtigsten Sakramente gespendet werden, Taufbrunnen und Altar, mit dem Sitze des das Lehramt repräsentierenden und den gesamten Gottesdienst beaufsichtigenden Bischofs.

Leider ist keine einzige der alten Basiliken weder in Rom, noch in der späteren zweiten Hauptstadt Italiens, in Ravenna, so unverändert erhalten geblieben, daß sie den altchristlichen Typus vollständig wiedergäbe. Am altertümlichsten wirken immerhin noch die beiden Kirchen des hl. Apollinaris, draußen in Classe, der alten Flottenstation des Adriatischen Meeres, und in Ravenna selbst. Freilich ermangeln sie des Querhauses und weichen, von der byzantinischen Baukunst beeinflußt, auch sonst in manchen Einzelheiten von dem stadtrömischen Typus ab. So in dem uns bereits bekannten Kämpferkapitell (33). Wenn in Bild 54, das einen guten perspektivischen Durchblick durch alle drei Schiffe gewährt, den Säulen die Basis fast ganz fehlt, so ist dies der Erhöhung des Fußbodens zuzuschreiben. Der Außenbau spricht, wie 49 zeigt, die Verhältnisse des Innern nackt und nüchtern aus. Nur die dem Atrium zugekehrte Giebelwand trug reicheren, meist musivischen Schmuck (Mosaik); die Längsmauern sind hier nur durch Blendarkaden (sog. Lisenen) gegliedert. Der durch Vermauerung der Fenster entstellte Glockenturm sowie die Anbauten an Front und Chorseite stammen aus einer späteren Zeit.



51 b. Grundriß einer Basilika. Einfacher, dreischiffiger Typus mit Querhaus und Vorhalle, aber ohne Atrium.

Der Ursprung der altchristlichen Basilika ist heiß umstritten. Der Name, die königliche (Halle), weist nach dem hellenistischen Osten, von wo auch die römische Markt- und Gerichtsbasilika herzuleiten ist. Als eine Originalschöpfung der Baumeister Konstantins, der nach seinem Sieg über Maxentius 312 befahl, die christlichen Kirchen größer und höher zu bauen, wird sie schwerlich gelten dürfen, nur als eine geniale Anwendung überlieferter Formen.

Digitized by Google

52. Sta Maria Maggiore, Rom. Langhaus, erbaut um die Mitte des 4. Jahrhunderts.

Die Architektur als raumschaffende Kunst spricht unmittelbar zu uns durch unser Raumgefühl. Dieses beruht darauf, daß unser Körper selbst eine Raumgröße ist, und daß wir durch seine Organe den uns umgebenden Raum zu ihm in Beziehung setzen können, durch den Tastsinn, indem wir seine Länge und Breite mit den Armen abgreifen und mit den Füßen abschreiten, durch den Gesichtssinn, indem wir die Höhe durch Erhebung unserer Sehachse abmessen, durch das Gehör, indem das gesprochene Wort oder der musikalische Ton den ganzen architektonisch eingeschlossenen Luftraum in Schwingung versetzt und uns so seine dreidimensionale Größe unmittelbar überzeugend zu Gemüte führt. Auf den Gesichtssinn allein sind wir angewiesen bei bloßen Abbildungen. Hier unterstützt es die Raumillusion, selbst bei dem kleinen Maßstab unserer Bilder, ungemein, wenn man sie durch einen dunkeln, den weißen Papierrand ausschließenden Trichter oder auch nur durch die hohle Hand betrachtet. Die einfachen Verhältnisse des Mittelschiffs — die Höhe beträgt in der Regel wenig mehr als die Breite — kommen wohltuend zur Geltung; das Auge wird durch die sich perspektivisch verjüngenden Säulen, die beherrschenden Linien der vergoldeten Felderdecken, den Marmorbelag des Bodens, ja zuweilen durch die feierlich schreitenden Gestalten des Mosaikfrieses der Oberwände (54) mit sanfter Gewalt, aber unweigerlich nach der Tiefe gezogen, wo sich in dem strahlenden Goldmosaik des Triumphbogens und der geheimnisvoll leuchtenden Apsis alles vereinigt, um Auge und Herz des Gläubigen zu fesseln und auf den eigentlichen Mittelpunkt all dieser Pracht, den Altar, hinzuleiten.

Das Verhältnis der Säulenstellung zu dem Triumphbogen ist ein ganz verschiedenes. In 50 nimmt die Ansatzstelle des Triumphbogens noch keinerlei Rücksicht auf die Säulenstellungen. In 53 setzt sich das über den Säulen hinlaufende Gesims zwar als Gebälk der mächtigen Säulen des Triumphbogens fort, diese selbst aber haben keinerlei Verhältnis zu den Säulen des Mittelschiffs. Nur in Sta Maria Maggiore gelingt es aus naheliegenden Gründen, hier eine Übereinstimmung zu schaffen. Dennoch beruht die Weiterentwicklung der altchristlichen Basilika zur romanischen Kirche nicht auf dem Prinzip der Verbindung der Säulen durch den geraden Architrav, sondern durch die geschwungenen Archivolten, und auch dies Verhältnis verdient als eines der treibenden Momente jener Entwicklung Beachtung. ▫

Digitized by Google

53. St. Paul vor den Mauern, Rom. Erbaut im 4., erneuert im 19. Jahrhundert.

54. S. Apollinare Nuovo, Ravenna. Um 500 von Theoderich erbaut.

Digitized by Google

55. S. Godehardi zu Hildesheim. 12. Jahrh.

Diese Weiterentwicklung, die in Italien zum Stillstand kam, vollzieht sich vornehmlich in Deutschland, und zwar durch den wegen seiner Herleitung aus dem römischen sog. romanischen Baustil. Die ehrwürdige St. Godehardikirche in Hildesheim stellt einen der ältesten Typen dar. Noch durchaus flach gedeckt, weist sie ein ganz anderes Verhältnis von Breite zu Höhe auf, als die altchristliche Basilika, nicht 1 : 1, sondern 1 : 2. In dieser für die Raumgestaltung grundlegenden Änderung spricht sich der tiefgreifende Unterschied germanischen und romanischen Wesens aus: der Romane vergißt auch im Gotteshause nicht, daß er ein Bürger dieser Erde ist, er liebt breite, lichte, in sich befriedigte Raumverhältnisse, während den Germanen der ihm eingeborne idealistische Zug aus der irdischen Enge empor zum Himmel reißt. Als Stütze wechseln je zwei Säulen mit einem Pfeiler, es tritt also an Stelle der Reihung gleichartiger Träger der Rhythmus ungleichartiger, für das Auge ebenso wohltuend wie für das Ohr der Wechsel von betonten und unbetonten Silben (∠∪∪). Die Säulen werden schließlich ganz von den tragfähigeren Pfeilern verdrängt (romanische Pfeilerbasilika), und diese bleiben auch für die künftige Stilentwicklung maßgebend. Auch in der Grundrißbildung bereitet sich eine folgenschwere Veränderung vor. Da, wo sich, beide von gleicher Breite, Mittelschiff und Querschiff durcheinander schieben, entsteht die sog. Vierung, die gern durch eine Kuppel ausgezeichnet wird. Zur Erweiterung des Chores (so nannte man die Apsis, weil hier auch der Sängerchor seinen Platz hatte) setzt man das Mittelschiff über diese Vierung hinaus fort, so daß der Grundriß der beiden sich kreuzenden Schiffe die Form des

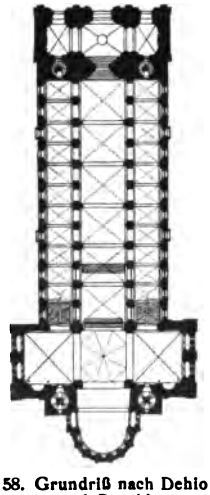
Digitized by Google

56. Der Dom zu Braunschweig. Gegründet 1173.

lateinischen Kreuzes erhält, dann erst folgt die halbrunde Apsis. Infolgedessen erscheinen jetzt drei Triumphbogen hintereinander; ihre Perspektive konnte nur dann das Auge völlig befriedigen, wenn sie, wie in 55, gleiche Abstände halten, d. h. wenn der über die Vierung hinausgeführte Teil des Mittelschiffs gleich dem Vierungsquadrate ist. Maßgebend aber für den Gesamtgrundriß der Basilika wurde das Vierungsquadrat erst durch Einführung der gewölbten Decke. Es waren keineswegs allein, nicht einmal vorzugsweise ästhetische Gründe, die diese forderten. Die flache Holzdecke war der Vernichtung durch Feuer ausgesetzt, ein Gewölbe widerstand ihm. Man wählte jedoch nicht das halbzylindrische Tonnengewölbe, das auf die beiden tragenden Wände einen schweren Druck ausübt, sondern das sog. Kreuzgewölbe, welches entsteht, wenn man über quadratischem Grundriß zwei Tonnengewölbe durcheinander schiebt; dadurch wird die Last des Gewölbes auf die vier Eckpunkte übertragen. Da nun das Mittelschiff doppelt so breit war wie die Seitenschiffe, so ergab sich mit Notwendigkeit das sog. gebundene romanische System, wie es der Grundriß 60 darstellt: das Vierungsquadrat wird zur maßgebenden Einheit, auf ein Mittelschiftjoch kommen zwei Seitenschiffjoche. Waren bis zur Höhe der Decke reichende Pfeiler schon in den Trägerpaaren der drei Triumphbogen gegeben, so brauchte man dasselbe Prinzip nur auf die Wölbungsquadrate des Mittelschiffs auszudehnen und erhielt so die Hauptpfeiler für die Gewölbejoche des Mittelschiffs. Dazwischen bleibt je einer der früheren Pfeiler als Arkadenpfeiler und als Stütze der zwei Gewölbequadrate der Seitenschiffe stehen. ▫

Digitized by Google

57. Der Dom zu Speier. 1080—1100.



58. Grundriß nach Dehio und Bezold.

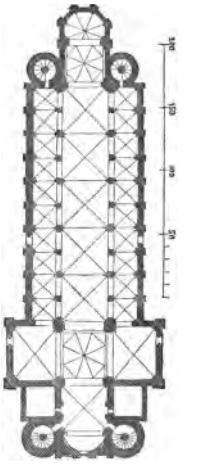
Die Blüte des romanischen Stils bezeichnen die drei Kaiserdome zu Speier, Worms und Mainz. Alle drei wirken majestätisch durch die Vielgliedrigkeit und doch Geschlossenheit des mächtigen Baukörpers. Zum Ostchor tritt, von zwei Türmen flankiert, in Speier eine kuppelgekrönte Vorhalle, in Worms und Mainz ein Westchor mit vorgelagerter Vierungskuppel, so daß in einem gewissen Dualismus die Turm- und Kuppelmassen der Ost- und Westseite sich die Wage halten. Neben der die altchristliche Basilika allein beherrschenden Horizontale erhebt in den vier Türmen die Vertikale kraftvoll ihr Haupt, doch wird der scharfe Gegensatz vermittelt durch die achteckigen Vierungskuppeln. Der wehrhafte, ernste Charakter wird, abgesehen von den Lisenen und dem sog. romanischen Bogenfries, gemildert durch die Zwerggalerien, die da, wo der Schub der Gewölbe die Umfassungsmauern noch nicht trifft, die Höhe des Baus umziehen und durch ihre tiefen Schatten ein malerisches Element hinzufügen. ◘

Im Innern des Wormser Doms ist der Fortschritt gegen 56 unverkennbar. Das Bestreben, Haupt- und Zwischenpfeiler auszugleichen, ringt mit der bevorzugten Rolle, auf welche der Hauptpfeiler als

Digitized by Google

59. Der Dom zu Worms. 12.—13. Jahrh.

Träger der Mittelschiffjoche Anspruch hat. Die Hauptpfeiler, die in 56 noch glatt, ohne Kämpfer, emporsteigen, haben von den Zwischenpfeilern die gleich profilierten Kämpfer übernommen. Gemeinsam ist ferner beiden das System flacher Blendarkaden, die über den Kämpfern ansteigen und die Fensterwand gliedern. Die Hauptpfeiler sind dadurch ausgezeichnet, daß vom Fußboden auf zunächst eine flache Vorlage vor den Pfeiler samt Kämpfer gelegt wird und diese nochmals eine Vorlage in Gestalt einer schlanken Halbsäule (sog. Dienst) erhält; oben mit Halb- und Viertelwürfelkapitellen abschließend, stützen sie sinngemäß das Kreuzgewölbe. Auch dieses ist gegen früher fortgeschritten: es besteht nicht mehr aus zwei schweren, durcheinander geschobenen Tonnen, wir sehen vielmehr transversale und diagonale Gurte zwischen den dreieckigen Kappen eingespannt. Die Bemalung ist gewichen, die Schönheit des Steinmaterials kommt im Quaderbau voll zur Geltung. In Speier haben auch die Zwischenpfeiler bereits bis zur Decke reichende Dienste. So drängt alles zu einem Ausgleich jenes Dualismus. Er vollzieht sich einerseits im sog. rheinischen Übergangsstil, anderseits in der Gotik. ◻

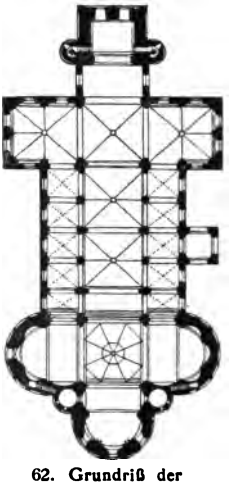


60. Grundriß nach Dehio und Bezold.

Digitized by Google

61. St. Aposteln, Köln. 12. Jahrh. (Kgl. Preuß. Meßbildanstalt, Berlin.)

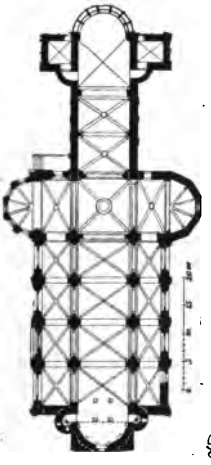
Das malerische Element, das wir bereits bei den mittelrheinischen Domen fanden, kommt unter Führung des »heiligen« Köln zu reicherer Entfaltung in zahlreichen Kirchen des Niederrheins und löst die strenge Gebundenheit des romanischen Stils unter Benützung einzelner Motive der gleichzeitig in Nordfrankreich sich ausbildenden Gotik. Im höchsten Grade konstruktiv bemerkenswert und malerisch wirksam ist der großartige Chorbau von St. Aposteln. Ihm liegt der Gedanke zugrunde, durch Übertragung des runden Chorabschlusses auf die Arme des Querschiffs eine einheitliche kleeblattförmige Choranlage zu gewinnen und in diese auch die in den Achseln der Kreuzarme stehenden minarettartigen Treppentürme organisch einzubeziehen. So entsteht in Verbindung mit der achteckigen, durch eine Laterne gekrönten Kuppel ein Gesamtbild von großer perspektivischer Wirkung. Die Blendarkadendekoration umzieht, unten in einfachen Lisenen, oben in reicherer Gliederung in zwei Stockwerken alle Teile des Chorbaus. Sie erhält ihren kräftigen Abschluß in den tiefen Schatten der Zwerggalerie; darunter der im Rheinland sehr beliebte Plattenfries. Von dem kräftig profilierten Dachgesims aufwärts treten durchweg an Stelle der runden die geraden Linien, an Turm, Giebeln und Vierungskuppel; auch hier ist



62. Grundriß der Apostelkirche.

Digitized by Google

63. Das Münster zu Bonn. 11.—13. Jahrh.

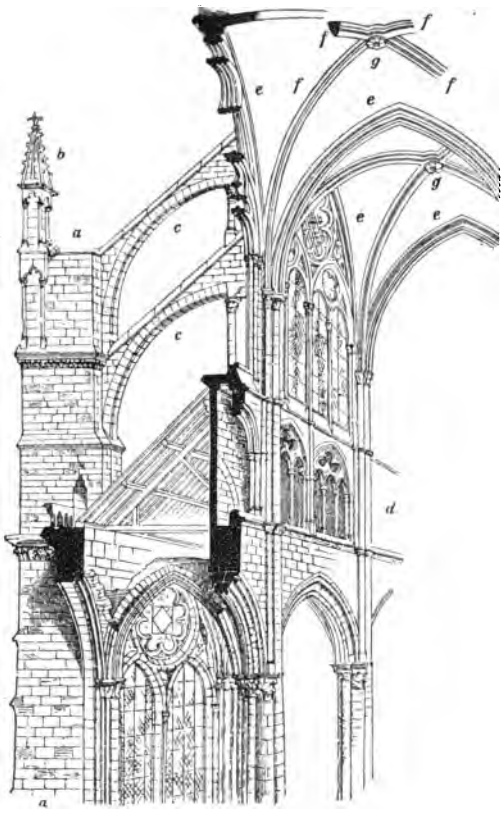


64. Grundriß des Bonner Münsters.

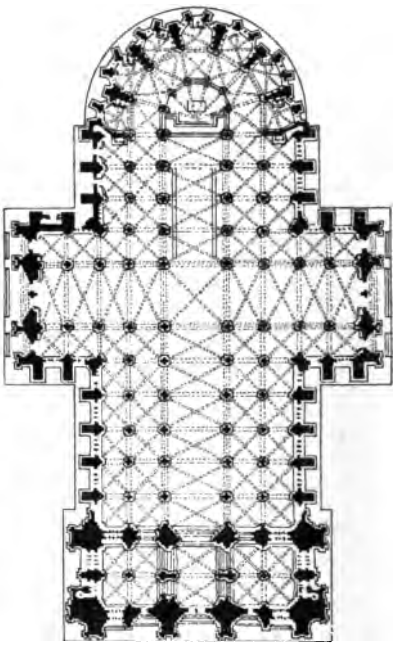
für reiche malerische Schattenwirkung gesorgt. Fast möchte man der ehrwürdigen Kirche statt des etwas stiefmütterlich behandelten Langschiffs einen Abschluß durch eine vierte Apsis und zwei weitere Türme wünschen, sie würde alsdann eine der herrlichsten Zentralbauten der Welt sein. ▫

Ein Beispiel der Innenarchitektur dieses Stils gebe das Bonner Münster. Der Wille zur Einheit, zur Beseitigung des Zwiespaltes zwischen Arkaden- und Bogenpfeiler hat sich, wie der Grundriß zeigt, hier vollkommen durchgesetzt. Durch Wegfall der Arkadenpfeiler gleichen sich die Joche der Seitenschiffe denen des Mittelschiffs völlig an, so daß eine außerordentliche Weiträumigkeit erzielt wird. Der Wegfall der Zwischenpfeiler ist nur möglich, weil man jetzt auch oblonge Rechtecke zu überwölben verstand und dadurch von dem Zwang des gebundenen Systems erlöst war. So konnte man die Länge der Seitenschiffjoche gleich der Breite der Mittelschiffjoche setzen. Der Triumphbogen hat schon den bereits früher vorkommenden, aber erst von dem gotischen Stil sanktionierten Spitzbogen; reizvoll wirkt auch die frühgotische, über den Bogen hinlaufende Galerie (sog. Triforium). So darf das Langhaus mit Clemen als eine der glänzendsten und künstlerisch bedeutsamsten Leistungen des sog. rheinischen Übergangsstils bezeichnet werden. ▫

Digitized by Google



65. Querschnitt der Kathedrale von Amiens.



66. Grundriß des Kölner Domes.
Die Vieltürmigkeit des romanischen Stils wird aufgegeben, der Chor erhält statt des runden Abschlusses einen polygonalen, die Vierung bezeichnet ein leichter Dachreiter.

Zu 65. a Strebepfeiler, b Fiale, c Strebebogen, d Triforium, e transversale, f diagonale Rippen, g Schlußsteine.

Diese Edelreife des spätromanischen Stils wurde plötzlich unterbrochen durch die aus Nordfrankreich jäh hereinflutende Gotik. Es waren die natürlichen statischen Kräfte, die keinerlei Stillstand duldeten. Der romanische Rundbogen verlangte bei der Höhe der auf ihm lastenden Oberwände massige Pfeiler, der Schub der immer noch schweren Kreuzgewölbe drohte die Oberwände aus dem Lot zu drücken. Diesen Übelständen half man ab, indem man zunächst das am schwersten belastete Stück des Rundbogens, die Mitte, herausschnitt und den Bogen statt aus einem Zirkelschlag aus deren zwei herstellte; so entstand ein Spitzbogen, der weniger nach der Seite als nach unten drückt. Dieser vermochte außerdem, im Gegensatz zum Rundbogen, Pfeilerabstände von verschiedener Spannweite in gleicher Scheitelhöhe zu überdecken, und so hatte man für die Grundrißbildung völlige Freiheit. Infolgedessen konnte man das quadratische Mittelschiffjoch des gebundenen Systems in zwei Rechtecke von der Breite der Seitenschiffjoche zerlegen und dieselbe Jochbreite durch Haupt- und Nebenschiffe durchführen. Damit war auf anderm Wege das Ziel erreicht, zu dem schon der romanische Stil (S. 29) gedrängt und der spätromanische durch Wegfall der Arkadenpfeiler (63, 64) gelangt war: der Unterschied zwischen Arkaden- und Jochpfeilern schwindet, alle Pfeiler werden Jochpfeiler. Hand in Hand damit geht die Erleichterung der Gewölbemassen. Jedes Gewölbefeld wird als leichte Füllung zwischen vier transversale (ee) und zwei diagonale (ff) Rippen eingespannt, die die Last auf die vier Pfeiler überleiten. Um nun aber ein Ausweichen der Pfeiler nach der Seite hin zu verhüten, strecken sich von massiven Strebepfeilern (aa) an der Außenwand Strebebogen (cc) wie Arme über die Seitenschiffe und fangen den Schub der Gewölbe auf. So sind Pfeiler und Strebepfeiler die einzigen Stützen, gewissermaßen die Kraftlinien des Systems: der Massen-

Digitized by Google

67. Inneres der Kathedrale von Metz. 14. Jahrh.

bau wird zum Skelettbau. Die Mauern verlieren ihre Bedeutung als tragende Glieder und werden schließlich fast ganz durch große Maßwerkfenster durchbrochen, die mit buntem Glas ausgesetzt sind. — Diese statischen Elemente des Systems kommen nun auch in der Formgebung überzeugend zum Ausdruck. Indem die Gotik den Rundpfeiler bevorzugt, der die Kraft des viereckigen Pfeilers mit dem runden Querschnitt der Säule vereinigt, legt sie ihm zunächst vier Dreiviertelsäulen, sog. Dienste, vor und nähert ihn dadurch wieder viereckigem, aber übereck gestelltem Querschnitt (s. 67, zweiter Pfeiler rechts). Zwischen diese »älteren« Dienste treten dann später als Auflager für die Diagonalrippen (ff) die »jüngeren«, so daß der runde Kern fast ganz verschwindet: der Rundpfeiler wird Bündelpfeiler (so der Eckpfeiler in 67). Die ästhetische Bedeutung dieser bis ins Feinste ausgebildeten Stützenfolge besteht darin, daß der Druck der Massen von oben nach unten scheinbar in ein Streben von unten nach oben umgewandelt wird, dem natürlichen Wachstum eines Baumes vergleichbar. Dem entspricht es auch, wenn das Verhältnis der Breite zur Höhe, das bei der altchristlichen Basilika 1:1, bei der romanischen 1:2 betrug, jetzt auf 1:3 und höher steigt. ▫

Digitized by Google

68. Frontansicht von Notre-Dame, Paris. 12. Jahrh. (Phot. Alinari.)

Der gotische Dom verrät seine Abstammung von der altchristlichen Basilika vor allem dadurch, daß es der Innenbau ist, dem alles dient, dem sich der ganze materielle und künstlerische Aufwand unterordnet. Die Gotik hatte erreicht, was Jahrhunderten als Ziel vorgeschwebt hatte, eine feuersichere Decke mit dem Boden durch ein System gleichartiger Stützen organisch zu verbinden, und so eine Raumeinheit geschaffen, die in ihrer geheimnisvoll leuchtenden Pracht zugleich auch dem mystischen Drange des mittelalterlichen Glaubensideals vollendeten Ausdruck gab; der gotische Dom war das Symbol der geschlossenen Einheit des Gottesreiches auf Erden. Um so mehr treten die Schwächen, wenn man so sagen darf, des gotischen Systems im Außenbau hervor; er muß gewissermaßen die Kosten tragen, indem er rings von einem Gerüst von Strebepfeilern und -bogen umstellt wird, welches die ihm vom Innenbau auferlegten konstruktiven Notwendigkeiten nicht verhehlen kann. Bei dreischiffigem Grundriß behält dies Gerüst bei aller Offenherzigkeit doch immer den Vorzug der Einfachheit und Klarheit. Sobald jedoch die Verdoppelung der Seitenschiffe noch eine mittlere Strebepfeilerstellung erfordert, und dazu die gesteigerte Höhe des Mittelschiffs eine vierfache Garnitur von Strebebogen verlangt, ist der Eindruck ein verwirrender, und aller Reichtum der verschwenderisch über dies ganze Gefüge ausgegossenen Schmuckformen kann über dessen Künstlichkeit nicht hinwegtäuschen. ◻

Digitized by Google

69. Das Münster zu Straßburg. 12.—15. Jahrh. (Nach einem Kupferstiche von D. Oberthür.)

Einer der ersten und erhabensten Zeugen der Frühgotik ist die Kathedrale Notre-Dame zu Paris. Das Fehlen der oberen Turmabschlüsse steigert noch die Wucht der Fassade, die die Elemente der Gotik kraftvoll ausprägt. Die beiden gewaltigen, an den Ecken durch Strebepfeiler gestützten Türme mit dem von ihnen eingeschlossenen, dem Mittelschiff vorgelegten Zwischenbau zeigen eine überaus klare und übersichtliche vertikale und horizontale Gliederung, die sich gegenseitig die Wage halten. Die drei mächtigen, nach dem Vorgang der romanischen Kunst reichgeschmückten Portale entsprechen den dahinterliegenden Schiffen. Das große Radfenster, auch Rose genannt, zur Erleuchtung des Mittelschiffs (s. auch 67) ist gleichfalls ein Erbstück der romanischen Basilika. Überaus stark ist noch die Horizontale betont, über den Portalen durch die »Königsgalerie«, über dem zweiten Geschoß durch eine hohe, durchbrochene Galerie mit krönendem Umgang, hinter der die etwas zurücktretenden Türme nun ihr Sonderleben beginnen. ▫

Auch am Straßburger Münster, dessen Chor noch in die romanische Periode hinaufreicht, wirkt am stärksten die Erwin von Steinbach zugeschriebene Fassade, ein Werk des 13. bis 14. Jahrh. Unter Wegfall der breiten Galerienbänder betont sie die Vertikale stärker, wobei freilich das später zwischen die Türme eingeschobene zweifenstrige Mittelstück in Abrechnung kommt. Der kunstvoll durchbrochene spätgotische Nordturm entstammt dem 15. Jahrh. ▫

Digitized by Google

70. Die Elisabethkirche zu Marburg a. d. Lahn. 1235–83.

Folgerichtiger als bei Notre-Dame und geradezu mustergültig wird das Fassadenproblem gleich in den ersten Anfängen der deutschen Frühgotik von dem Meister der Elisabethkirche zu Marburg gelöst, der auch sonst die neue Bauweise in Grundriß und Aufbau ganz unabhängig von französischen Mustern handhabt. Im Grundriß, denn er übernimmt den kölnischen Kleeblattchor (61, 62), nur — nach gotischer Weise — mit polygonalem Abschluß. Im Aufbau, denn er verzichtet nach dem Vorbild westfälischer Kirchen auf die altgeheiligte basilikale Überhöhung des Mittelschiffs und gibt den Seitenschiffen bei halber Breite die gleiche Höhe. So entsteht ein neuer Typus, die Hallenkirche. Nur in der zweireihigen Anordnung der Fenster klingt das Basilikaschema nach. Die Türme gestalten das System von Notre-Dame reiner und klarer aus; paarweise an die Ecken gestellt, nehmen die Strebepfeiler stufenweise nach oben ab: so ergibt sich »der Eindruck leichten Aufwachsens auf sicherer Grundlage«. Zwei Gesimse, das Fensterbank- und das Hauptgesims, die um den ganzen Bau laufen, binden auch die Türme samt ihren Streben mit ein. Darüber folgt ein niedriges, fensterloses Zwischengeschoß: »es ist, als ob eine verborgene Kraft des Höhendranges sich hier in kurzer Sammlung verhalte, bevor sie mit voller Macht die nun

Digitized by Google

71. Der Dom zu Köln, gegründet 1248, vollendet 1842—1880.

auf allen vier Seiten freiwerdenden Turmkörper emporschießen läßt in einem hohen ungeteilten Geschoß mit einem zu äußerster Schlankheit ausgezogenen Fenster in jeder Wand« (Knackfuß). Über die Turmgalerie hinaus lebt sich die aufstrebende Kraft der Turmwände in spitzen Giebeln ebenso aus wie die der Strebepfeilerpaare in den Eckfialen und die des ganzen Turmkörpers in der achtseitigen steinernen Pyramide.

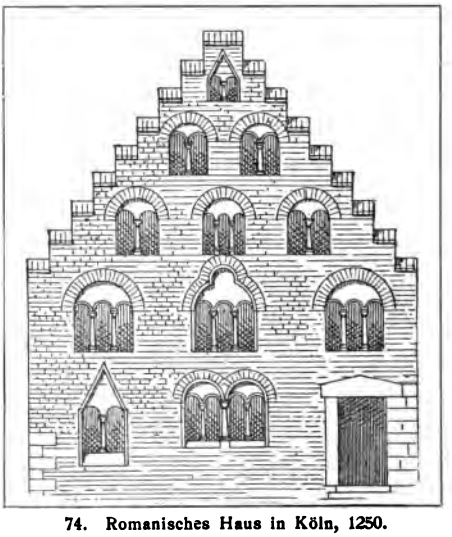
Die Turmfassade ist beim Kölner Dom dasjenige, was ihm gegenüber seinem Vorbild, der Kathedrale von Amiens, seinen Wert im Sinne deutscher Kunst verleiht. Verglichen mit dem keuschen Reiz der Elisabethkirche, trägt sie das Gepräge reichster, wenn auch wohlerwogener Pracht, die einfache Formensprache der Türme von St. Elisabeth ist hier unter Betonung des unablässigen Aufstrebens mit einer üppigen Fülle von Zierformen umkleidet. Konstruktiv bemerkenswert ist der kühne Übergang von dem durch die Fünfschiffigkeit bedingten Zweifenstersystem der unteren Geschosse zu dem einfenstrigen der oberen. Er war nötig zur Überleitung des quadratischen Querschnitts der Türme in das Achteck. Die nach dem Vorbild des Freiburger Münsters durchbrochenen Helmpyramiden mit den gewaltigen Kreuzblumen vollenden den majestätischen Eindruck dieses Wunderwerks der deutschen Hochgotik.

Digitized by Google

72. Burg Heinrichs des Löwen Dankwarderode, Braunschweig (wiederhergestellt).

Der romanische Profanbau, dessen Blüte in die Zeit der sächsischen und staufischen Kaiser fällt, schloß sich naturgemäß an den Kirchenbau an. Den Kaiserpfalzen zu Goslar und Gelnhausen, der sagenumwobenen Wartburg der Landgrafen von Thüringen steht zur Seite die neuerdings wiederhergestellte Burg des großen Gegners Friedrich Barbarossas, Heinrichs des Löwen. Die wehrhafte Geschlossenheit der romanischen Bauweise kommt hier gut zur Geltung. An den durch gekuppelte Bogenfenster belichteten Palas, zu dessen Giebelvorbau eine gedeckte Freitreppe emporführt, stößt rechts, durch den Kamin kenntlich, die Kemenate (caminata) an, der dahinter ansteigende achteckige Turm gehört zur Burgkapelle. Aus der Kemenate führt ein gedeckter Gang zum Dom, auf dem Burgplatz steht die als Zeichen seiner Landeshoheit von Heinrich errichtete Rugesäule mit dem Bronzelöwen. Den massiven Charakter bewahrt auch das mit der Kaiserpfalz gleichzeitige ehemalige Rathaus in Gelnhausen. Eine Freitreppe führt zu einem durch einen sog. Kleeblattbogen ausgezeichneten gesäulten Portal, die Fenster sind im Untergeschoß unsymmetrisch verteilt, im Obergeschoß,

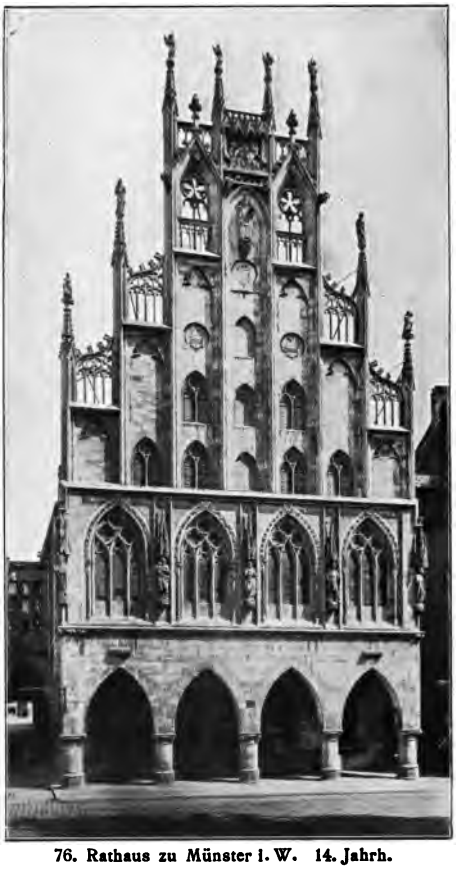
73. Romanisches Haus in Gelnhausen.
(Phot. C. Hirtes, Hanau.)



74. Romanisches Haus in Köln, 1250.
(Nach Seemann.)

Digitized by Google

75. Templerhaus in Hildesheim (umgebaut).

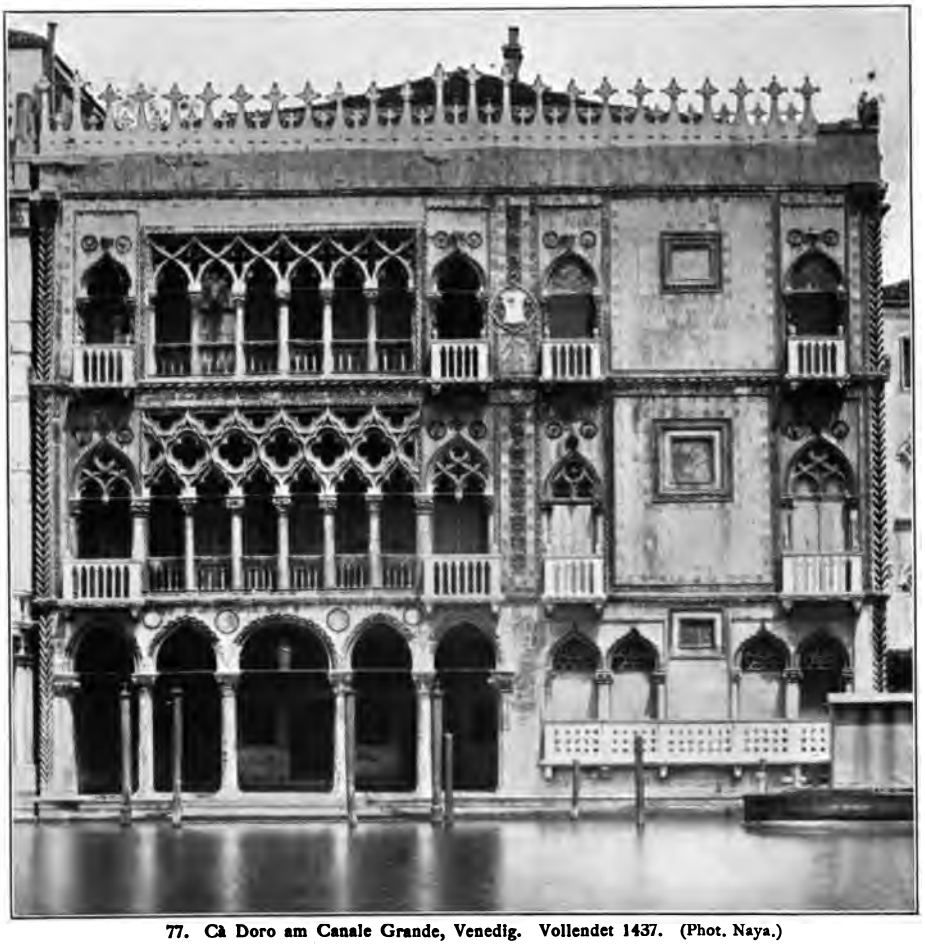


76. Rathaus zu Münster i. W. 14. Jahrh.

das einen einzigen Saal enthält, sind sie zwar in sich symmetrisch, stehen aber sonst weder zur Breite des Hauses noch zu der Durchbrechung des Untergeschosses im Verhältnis. Strenger ist die Symmetrie in dem jetzt abgebrochenen Kölner Hause gewahrt. Auch hier erscheint an hervorragender Stelle der auszeichnende Kleeblattbogen; und statt des nach allen vier Seiten abgeschrägten Walmdaches kehrt das Haus der Straße den gefensterten und gestaffelten Giebel zu.

Das spätromanische Kölner Haus leitet über zu dem gotischen Profanbau. Auch das sog. Templerhaus in Hildesheim hat tiefen, schmalen Grundriß, auch hier ist der Giebel der Straße zugekehrt. Am stattlichsten ist in der gotischen Periode dieser Typus ausgeprägt im Rathaus zu Münster. Die Planbildung weicht von der des Bürgerhauses nicht ab, der Aufbau dagegen bringt die höheren Zwecke des Gebäudes gebührend zur Geltung. Im Erdgeschoß der beliebte Laubengang für den öffentlichen Verkehr, spitzbogige Arkaden auf gedrungenen Rundpfeilern, im Obergeschoß in prächtiger, statuengeschmückter Maßwerkfensterflucht der große Ratsaal. Während Ober- und Untergeschoß aufeinander bezogen sind, beginnt mit dem Abschlußgesims des ersteren eine ganz neue Rechnung, die gerade Teilung wird durch eine ungerade von sieben rechteckig eingerahmten Bogenblenden ersetzt, in die sich, dem dahinterliegenden Dachraum entsprechend, ein Dreieck von 9 Fenstern einordnet. Das Rahmenwerk des Giebels klingt aus in den statuengekrönten Fialen mit ihrem von Staffel zu Staffel schwungvoll aufsteigenden Maßwerk, um sich zuletzt doch wieder zu einer Horizontale zusammenzuschließen, die nach der starken Betonung der Vertikale die Beziehung zur unteren Fassade wiederherstellt.

Digitized by Google



77. Cà Doro am Canale Grande, Venedig. Vollendet 1437. (Phot. Naya.)

Der gotische Stil, der in Deutschland dem aufstrebenden Bürgertum seine Blüte verdankte wie der romanische der Fürstenmacht, fand auf seinem Siegeszuge durch die Welt auch in Nord- und Süditalien Eingang, während der Mittelpunkt der Alten Welt, Rom, auf seine alten, ruhmvollen Traditionen gestützt, den neuen Stil mit einer einzigen Ausnahme erfolgreich abwehrte. Gerade die Abneigung der an dieser Tradition festhaltenden Italiener hat auch die heute für ihn übliche Bezeichnung geprägt, sie nannten ihn gotisch, d. h. barbarisch. Unter den Veränderungen nun, welche die gotische Formensprache in den verschiedensten Teilen je nach örtlichen Verhältnissen, Baumaterial und Volkscharakter erfuhr, kommt keine an malerischem Reiz der in Venedig beliebten gleich. Sind dem Italiener ohnehin die konstruktiven Elemente des gotischen Stils ein Buch mit sieben Siegeln geblieben, so trifft dies vollends auf die ganz den Einflüssen des Orients sich hingebende heitere Lagunenstadt zu. Der lebensfrohe Venezianer war weit davon entfernt, sich auf die statischen und künstlerischen Gesetze der Gotik ernsthaft einzulassen, er verzichtete also auf die eigentlich konstruktiven Elemente und übernahm nur die dekorativen, die seine Phantasie malerisch umgestaltete. Das reizvollste Erzeugnis venezianischer Palastarchitektur ist die am Großen Kanal gelegene Cà Doro (Cà = Casa, Haus). Insofern weicht die Cà Doro von dem sonstigen venezianischen Typus ab, als ihr ein dem rechten gleicher linker Flügel fehlt, wie es scheint, von Anfang an. Es würde sonst der Gegensatz zwischen den geschlossenen, flächenartig behandelten Flügeln und der zwischen ihnen eingespannten dreifachen Säulengalerie noch mehr in die Augen fallen. Die

Digitized by Google

78. Giebel der Porta della Carta am Dogenpalast, Venedig. 1438—1441. (Phot. Naya.)

untere Säulenhalle öffnet sich mit Betonung des Mittelbogens gastlich den anlandenden Barken; die oberen Galerien, jedesmal von zwei Balkontüren eingefaßt, sind ganz zum Ausblick auf den festlich belebten Kanal geschaffen. Ganz eigentümlich ist die Behandlung der Spitzbogenarkaden. Die nach Art des spätgotischen deutschen Eselsrückenbogens geschweiften Spitzbogen tragen Vierpässe, über denen sich dasselbe Motiv zur Hälfte wiederholt, so daß der schwere Hauptbalken anscheinend auf der Spitze dieser gar nicht tragfähigen Gebilde ruht. »Rechnet man hierzu die Bekleidung der Hausecken mit gewundenen Säulen, die der Wandflächen mit bunten Steinarten, die der Fenster mit birnartigen Giebeln und die des Dachrandes mit moresken Zinnen, so ergibt sich ein überaus fröhliches und zierliches Ganzes.« So Burckhardt im Cicerone, er fügt aber, vor Nachahmung unter andern Verhältnissen warnend, hinzu, daß zu dieser leichten und luftigen Bauweise auch der Wasserspiegel und das bewegte Leben der Kanäle gehöre, ohne die das Auge den Jubel nicht recht begreifen könne.

Noch vor ihrem Verscheiden treibt die venezianische Gotik eine so wundervolle Blüte wie die 1438—43 erbaute Porta della Carta am Dogenpalast. Auch hier ist die Maßwerkfüllung des Bogens ähnlich wie bei der Cà Doro nicht organisch im Sinne der echten Gotik: es ist, als ob man aus einem Maßwerkmuster gerade das zur Füllung nötige Stück herausgeschnitten habe, die einzelnen Vierpässe laufen sich an dem Spitzbogen tot. Am äußeren Rande entwickelt sich spätgotisches, starkgebauschtes Blattwerk, zwischen dem sich Putten tummeln, ein köstliches, der hereinbrechenden Renaissance entnommenes Motiv.

Digitized by Google

79. Palazzo Medici-Riccardi, Florenz.

80. Palazzo Rucellai, Florenz.

Daß die gewaltige Kulturbewegung der Renaissance keineswegs darauf ausging, die von ihr angebetete Antike zu kopieren, zeigt sich nirgends schlagender als in dem florentinischen Palastbau. Das Trotzige, Festungsartige des Altflorentiner Patrizierhauses bleibt, aber an Stelle des unbequemen gotischen Turmpalastes treten in breiter, wuchtiger Front von zwei, höchstens drei Geschossen stattliche, zur Repräsentation geeignete Räume. So hatte Filippo Brunellesco, der bahnbrechende Baumeister der Florentiner Frührenaissance, den Palazzo Pitti aus rohen, nur an den Kanten behauenen Blöcken (sog. Rustika) aufgetürmt und durch große ungeteilte Bogenfenster gegliedert. Wesentlich gemildert erscheint dieser Trotz in dem von Michelozzo entworfenen Mediceerpalast. Hier ist das Schema des Palazzo Pitti nur für das Erdgeschoß festgehalten, nach oben nimmt mit der Höhe der Stockwerke auch die Betonung der Rustika ab, so daß das mächtig vorspringende Kranzgesims doppelt wuchtig wirkt. Die Rundfenster der Obergeschosse sind nach gotischem Vorbild zierlich geteilt. Diesem Typus fügt Leo Battista Alberti im Palazzo Rucellai ein neues Moment hinzu: zwischen die Fenster treten Pilaster, eine Scheinarchitektur, die ein antikes Motiv (43) neu belebt. Dabei ergibt sich, abgesehen von dem Wechsel zwischen glatten Pilastern und Quaderbau, ein festes, vertikal-horizontales System, in das die Fenster unverrückbar eingegliedert sind. Dieses System bildet ein Florentiner Baumeister weiter in dem großartigen Palast der Cancelleria in Rom: nur läßt er das Erdgeschoß ungegliedert, verdoppelt in den Obergeschossen die Pilaster und gibt ihnen nach dem Muster des Kolosseums besondere Basen auf glatter, durchlaufender Brüstung: so spricht sich auch im Äußern die innere Stockwerkteilung aus. Auch erhalten die früher ängstlich zwischen die Pilaster eingeklemmten Fenster mehr Bewegungsfreiheit. Die Stilwandlung der Spätrenaissance endlich, die nicht durch Gliederung der Formen, sondern durch die Wucht ungeteilter Massen wirken will, läßt Rustika und Pilaster fallen und bindet die Fenster in der großen, glatten Mauerfläche nur durch ein Gesimsband ein. So Antonio da Sangallo in dem für das Barock maßgebenden Palazzo Farnese. Einen anderen Weg schlug der von Goethe hochverehrte Palladio in dem Palazzo Vilmarano in Vicenza ein: er gibt den fensterteilenden Pilastern die Verhältnisse der antiken Tempelfront. Was dadurch die Fassade vertikal an Einheitlichkeit gewinnt, verliert sie wieder durch Zerstückelung der horizontalen Geschoßgliederung.

Digitized by Google

81. Palazzo della Cancelleria, Rom.

82. Palazzo Vilmarano Vicenza.

83. Palazzo Farnese, Rom. (Phot. Neue Photogr. Gesellschaft, Steglitz.)

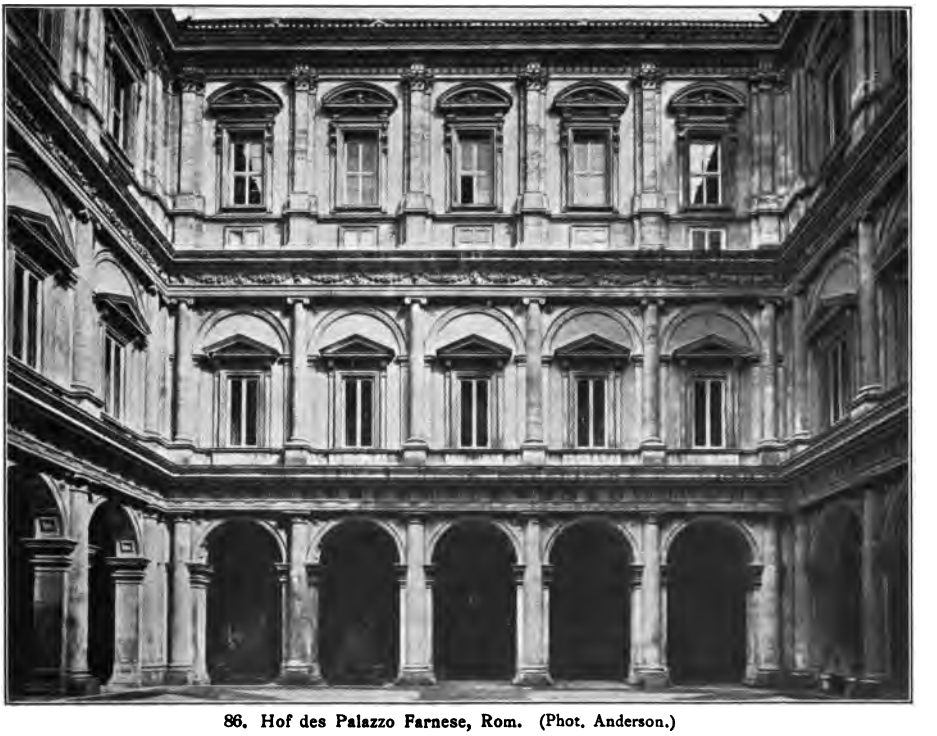
Digitized by Google

84. Hof der Cancelleria, Rom.

In den florentinischen Hausfestungen der gotischen Periode blieb bei ihrer schmalen, hohen Front für den Innenhof nur ein enger Luftschacht übrig. Auch hier schafften die Baumeister der Renaissance Wandel. Je trotziger sich der Palast nach außen abschloß, um so offener sollte er sich im Innern entfalten. Statt der zwischen hohen Mauern eingeschlossenen dumpfen Luftsäule wollte man schattige Kühle atmen und umgab deshalb den Innenhof zunächst im Erdgeschoß, später auch in den Obergeschossen mit Hallen, deren weite, luftige Säulenstellungen eine außerordentliche Kühnheit verraten. Auch dies Motiv wandert von Florenz nach Rom: die untere Säulenhalle des Hofs der Cancelleria unterscheidet sich nicht wesentlich von dem Florentiner Typus, nur daß die Cancelleria die schwer beanspruchten Eckstützen verstärkt, für die man sich dort noch mit einfachen Säulen begnügte. Das Mittelgeschoß wiederholt das System des Erdgeschosses. Das Brüstungsband der Außenseite findet sich sinngemäß auch hier ebenso wie an dem geschlossenen, nur durch Pilaster und Fenster gegliederten Oberstock. Aus dem einfachen, bis zu einem gewissen Grade sogar nüchternen Florentiner Typus entsteht durch Verdoppelung der Säulen ein Bild so vornehmer, heiterer Pracht wie der Hof des Palazzo Borghese in Rom. Ein Gebälkstück verbindet kämpferartig je zwei der unten dorisierend, oben jonisierend gehaltenen Säulen. Der freie Ausblick durch die luftige zweistöckige Säulengalerie auf der nicht von dem Gebäude umschlossenen Seite erhöht den wohligen Eindruck der Anlage. Der eigentlich römische Typus dagegen im Zeitalter des beginnenden Barocks ist wieder durch den Hof des Palazzo Farnese vertreten, wo Antonio da Sangallo mit Bewußtsein auf das räumlich nahe Vorbild der Antike, und zwar auf das Marcellus-Theater, einen Vorläufer des Kolosseums, zurückging. Die Verbindung der griechischen Säulenarchitektur mit dem römischen Arkadenbau feiert hier eine wahrhaft herrliche Auferstehung. Auch die Arkaden des Mittelgeschosses waren von Sangallo offen geplant; Michelangelo, der den Bau vollendete, schloß sie und fügte das oberste Geschoß hinzu, freilich eigenwillig genug: statt einfacher korinthischer Pilaster gab er Pilasterbündel und erstrebte auch in den sonstigen Einzelformen, namentlich der Fenster, einen Kontrast zu dem feierlichen Ernst der unteren Teile. Die weitere Entwicklung des Barocks läßt schließlich die Säulenvorlagen ganz fallen und spricht nur in massiven Pfeilerarkaden: das goldene Zeitalter des Renaissance-Innenhofes war damit vorüber.

Digitized by Google

85. Hof des Palazzo Borghese, Rom.



86. Hof des Palazzo Farnese, Rom. (Phot. Anderson.)

Digitized by Google

87. Gewandhaus (Tuchhaus), Braunschweig. 1590.

88. Pellerhaus, Nürnberg. Von Wolff d. Ä. 1605.

Fast bis zum Überdruß hatte die überquellende deutsche Phantasie sich in den ausgefahrenen Geleisen der Gotik bewegt; um so begieriger ergriff sie, getragen von der mächtigen Geistesbewegung des Humanismus, das neue, aus Italien und den Niederlanden hereinbrechende Formengesetz der Renaissance. Und zwar waren es zunächst die beweglicheren Kleinkünste, Holzschnitt und Kupferstich, Buchschmuck und dekorative Malerei sowie das hochentwickelte Kunsthandwerk, die in diesem »antikischen« Geschmack schwelgten und in freier, oft naiver Mischung des Alten und Neuen ein Drittes schufen, die deutsche Renaissance. So kam es, daß, als nun die schwerfälligere Architektur nachfolgte, der Scheinaufbau handwerklicher Erzeugnisse, z. B. der Türen und Schränke, für die Außendekoration des Steinbaus zum Muster genommen wurde, und daß Schmuckformen, die für ein anderes Material, für Holz, Leder, Metall erfunden waren, nun sozusagen in Stein übersetzt wurden. Freilich, die Gotik wurzelte doch zu fest im Herkommen, als daß sie in dem, was ihre Stärke ausmachte, in ihrem konstruktiven Gerüst, so leicht hätte aufgelöst werden können. So mutet uns das Gewandhaus in Braunschweig in seinem Aufbau noch ganz gotisch an, namentlich der Giebel wirkt wie ein in den Renaissancestil übertragener Fachwerkbau. Überzeugend ist die Gliederung der vier Geschosse, die sich, während hier sonst eine ganz neue Rechnung beginnt (76), bis in den Giebel fortsetzt, einmal in den gedrückten Rundbogenfenstern der Hauptachse, sodann durch Weiterführung der Mittelachse der gekuppelten Fenster bis zu ihrem Ausklingen in obeliskenartigen Aufsätzen. Ein Rudiment der Spätgotik ist die Maßwerkfüllung in der Brüstung des Hauptfensters; umgekehrt stehen die dekorativen

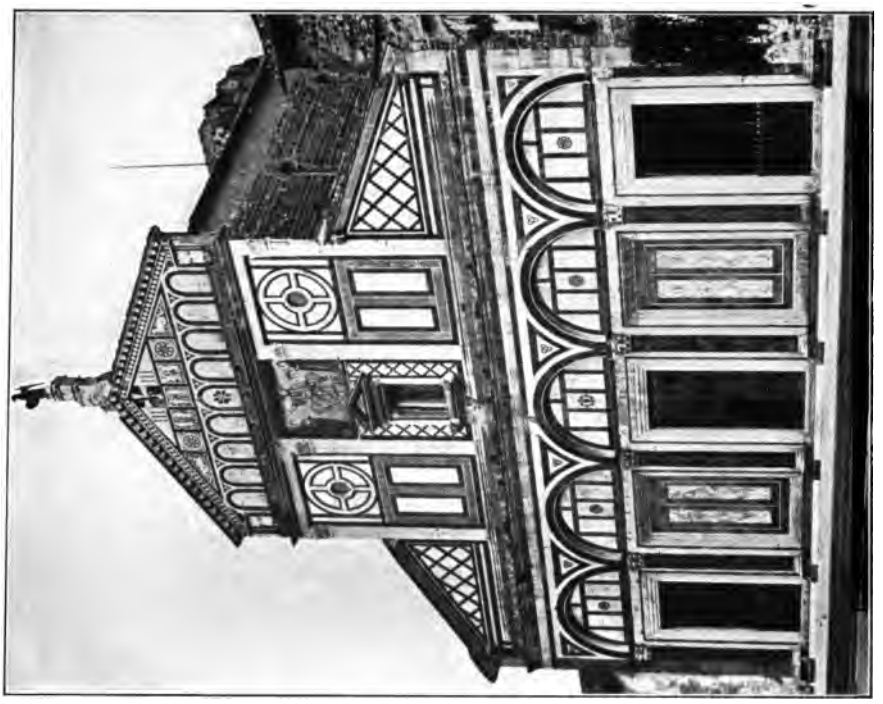
Digitized by Google

89. Otto-Heinrichsbau des Schlosses zu Heidelberg. 1556—1559.

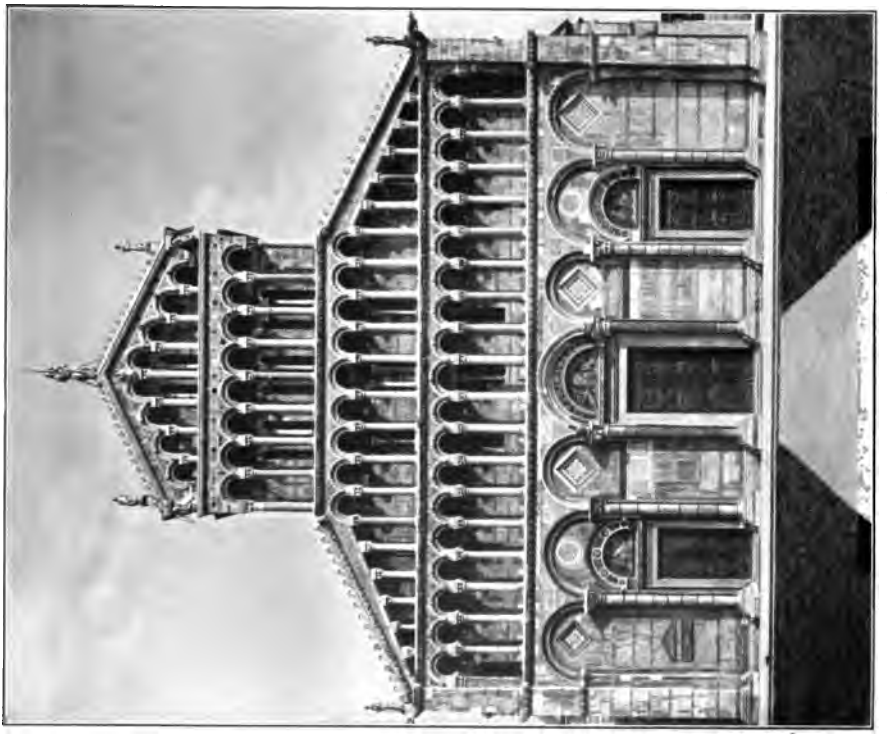
Halbsäulen auf Basen, die zu der gotischen Fenstereinfassung noch kein Verhältnis haben. Fast ganz durchgesetzt hat sich der neue Stil in dem berühmten Pellerhaus zu Nürnberg. Der unechte Giebel — denn der Dachfirst läuft mit der Straße parallel — ist zwar ebenso wie der Erker ein Zugeständnis an die Gotik, doch ist die doppelte Rechnung völlig aufgegeben, die Pilastergliederung läuft, abgesehen von dem als Sockel behandelten Erdgeschoß, von unten bis oben durch, und auch dieses wird mit den beiden Obergeschossen durch die gemeinsame Rustika zusammengehalten, in der die Pilaster der Obergeschosse sogar noch steckengeblieben sind. Die Volutenfüllung der Giebelstaffeln ist hier reicher und phantastischer als am Braunschweiger Gewandhaus, ja schon barock.

Neben die Bauten des aufstrebenden Bürgertums tritt der mit größeren Mitteln arbeitende Schloßbau. Als Krone der deutschen Renaissance gilt mit Recht der Otto-Heinrichsbau zu Heidelberg. Auf hohem Sockel erheben sich die drei nach oben an Höhe abnehmenden Geschosse der roten Sandsteinfassade, durch Pilaster (oben Halbsäulen) verschiedener Ordnung in fünf sog. Traveen gegliedert, von denen unser Bild die drei mittleren vorführt, die geraden Traveen ehemals durch Giebel bekrönt, der mittlere im Erdgeschoß durch ein karyatidengeschmücktes, mit vollendeter Kunst in das System eingegliedertes Prachtportal ausgezeichnet. In ihm drängt sich der in reicher Fülle, aber mit feinster Berechnung der Kontrastwirkung über den ganzen Bau ausgegossene Schmuck zusammen. Neu sind für uns die Nischen zwischen den Doppelfenstern, die eine von der Portalachse des Baues beherrschte, mit der Pilasterordnung konkurrierende sekundäre Vertikalgliederung bilden.

Digitized by Google



91. San Miniato al Monte, Florenz. 12. Jahrh. (Phot. Alinari.)



90. Der Dom zu Pisa. 11.–12. Jahrh. (Phot. Alinari.)

Digitized by Google

Wenn wir nach dieser Wanderung durch den Profanbau zum Kirchenbau zurückkehren, so finden wir bereits in der romanischen Periode im Ursprungslande der Renaissance, in Toskana, eine neue verheißungsvolle Blüte, eine Art Vorrenaissance. In Pisa tritt an dem marmorschimmernden Dom mit seinem Campanile ein ganz neues Dekorationsprinzip von feinstem künstlerischen Reiz auf, freie, mehrfach übereinander der Wand vorgesetzte Säulengalerien. Die Spannungen der Blendarkaden des Erdgeschosses nehmen an der Fassade auf die drei Portale Rücksicht, doch gliedert sich nur das Hauptportal ungezwungen ein, bei den Seitenportalen bleibt zwischen Türbogen und Arkadenbogen ein irrationaler Rest. Der Reiz der Säulendekoration beruht neben dem Rhythmus der abwechselnd geraden und schrägen Einrahmung wesentlich mit auf einem malerischen Element, der Schattenwirkung, ähnlich wie bei der Zwerggalerie des romanischen Stils. Vom Abschluß der Pultdächer an tritt zur Vermeidung starrer Eintönigkeit eine andere Achsenstellung der Säulen ein. — Eine nicht so phantasievolle, aber darum auch logischere Lösung des Fassadenproblems in anderer Technik gibt die mit den Pisaner Bauten etwa gleichzeitige Fassade der Bergkirche von S. Miniato in Florenz. Die in sich durchaus befriedigte, portikusartige Gliederung des Erdgeschosses durch fünf Rundbogen wird noch gehoben durch die ebenso einfache wie edle Marmorinkrustation. Über dem als Architrav und Fries behandelten Hauptgesims erhebt sich, von vier korinthischen Pilastern getragen, ganz ohne Rücksicht auf den Unterbau, der geometrisch inkrustierte Giebel des Mittelschiffs; die Schrägen der Pultdächer lehnen sich an. — An diesen Giebel knüpft der uns bereits bekannte Leo Battista Alberti an bei seinem Fassadenentwurf für die gotische Dominikanerkirche Sta Maria Novella. Im Hauptgeschoß durch die bereits vorhandenen Bogenarkaden mit unten eingesprengten gotischen Spitzbogen gebunden, fügte er hier nur das gewaltige Renaissanceportal ein und schuf durch die vorgelegten vier Halbsäulen und die Eckpfeiler ein Auflager für das Gebälk, auf das er zunächst eine etwas schwerfällig wirkende, geometrisch gemusterte Attika folgen ließ, um so für den Giebel in Breite und Höhe das richtige Verhältnis zu gewinnen. Das bereits vorhandene Rundfenster zwang ihn zu ungleicher Verteilung der Pilaster. Eine folgenschwere Neuerung Albertis ist die Maskierung der Pultdächer durch Voluten, die ein Hauptkennzeichen des späteren Barockstils geworden sind. ◘

92. Sta Maria Novella, Florenz. 13.—14. Jahrh. Fassade vollendet 1470. (Phot. Alinari.)

Digitized by Google

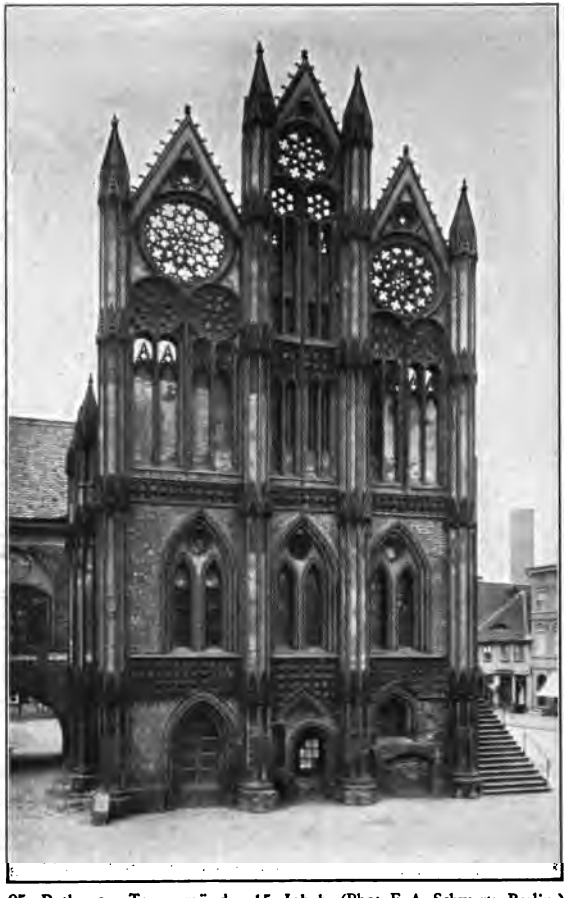
94. Der Dom zu Orvieto. Fassade begonnen 1310. (Phot. Alinari.)

93. Der Dom zu Siena. Fassade 1284—1380. (Phot. Alinari.)

Digitized by Google

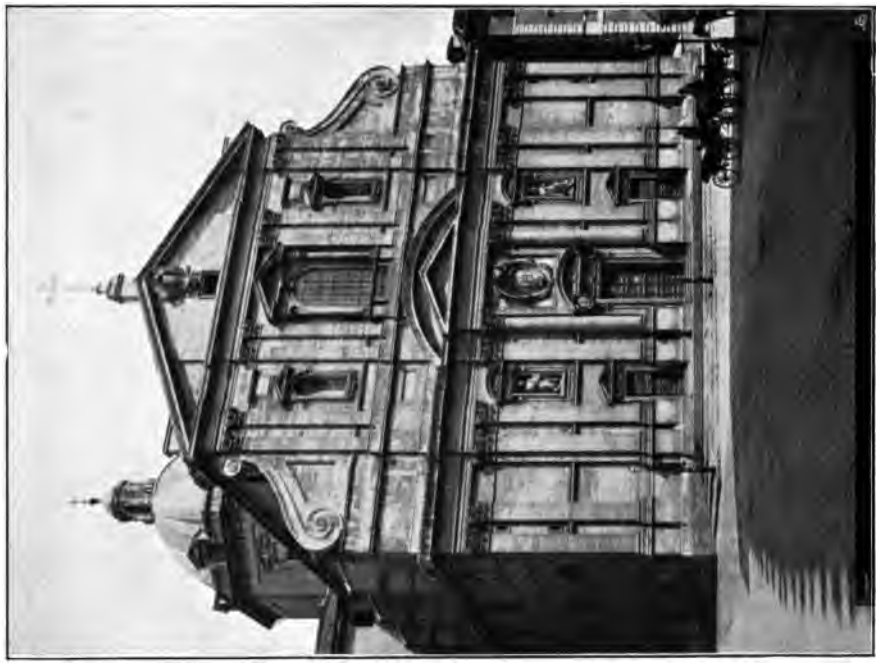
Ehe wir jedoch der durch Alberti eingeschlagenen Richtung weiter folgen, werfen wir noch einen Blick auf die glänzende Entwicklung der gotischen Fassade in zwei Kleinodien toskanischer Kunst, in den Domen von Siena und Orvieto. Als ein Hauptkennzeichen gotischer Giebelfronten haben wir bisher wiederholt die Verschiebung der vertikalen Gliederung beobachtet: darin herrscht in Siena Willkür, in Orvieto Logik, und zwar ist in Orvieto für die Vertikalgliederung die Breite des Mittelschiffs maßgebend. Dadurch ergibt sich auch der Vorteil, daß die in Siena nur schwächlich unterschiedenen Portale in Orvieto eine Gruppe bilden, deren Dreiklang von den oberen Giebeln aufgenommen wird. Aber auch der Willkür der Horizontalgliederung setzt die Fassade von Orvieto ein Ziel: sie führt die Galerie, statt sie zu zerstückeln, glatt hinter dem Ziergiebel aller drei Portale durch, wobei der mittlere Teil mit den Rahmen bildet für das gegen Siena zu seinem Vorteil wesentlich eingeschränkte Radfenster. So bietet die Fassade von Orvieto neben der etwas ungeregelten Phantasie der sienesischen zweifellos das Bild größerer Geschlossenheit und Einheitlichkeit. Entworfen und begonnen ward die Fassade von Siena von dem Sohne des Niccolò Pisano, Giovanni Pisano, dem wir als genialem und leidenschaftlichem Bildhauer noch an andrer Stelle begegnen werden (vgl. S. 135). ▫

In diesem Zusammenhang noch einen kurzen Ausblick in ein verwandtes Gebiet der deutschen Gotik! Italien hatte in seinem Marmor ein glänzendes Material, die Blöße seiner Backsteinbauten zu bedecken: auf den Backstein aber, und auf diesen allein, war auch fast ganz Niederdeutschland angewiesen und daher genötigt, den Hausteinstil der Gotik in einen Backsteinstil zu übersetzen. Hierbei ging es nicht ab ohne tiefgreifende Veränderungen. Das in Formen gepreßte, nach dem Brande spröde Material, das der Phantasie des Baumeisters wie der Steinmetzen engere Schranken setzte, führte notwendig zu einer stilistischen Vereinfachung. Dafür suchte man, dem Zug der Gotik folgend, in einer dekorativen Steigerung der Höhe Ersatz, durch die man zugleich stundenweit über das Weichbild der Stadt in die Ebene hinaus wirken konnte. So erklären sich die hoch über den Dachfirst sich emporreckenden Ziergiebel des Rathauses zu Tangermünde; sie tragen aus kleinen geometrischen Figuren gitterartig zusammengesetzte Maßwerkrosetten stolz zur Schau. Die Dreiteilung der Fassade durch kräftige, in fialenartige Giebeltürmchen auslaufende Strebepfeiler erinnert ebenso wie der gesamte Giebelaufbau, wenn man die verschiedene Bestimmung der Gebäude im Auge behält, überraschend an die toskanischen Fassaden; und wenn der Backstein es auch nicht mit der Bildungsfähigkeit des Marmors aufnehmen kann, so weiß er doch durch den Glanz bunter Glasuren eine große malerische Wirkung zu erzielen.



95. Rathaus zu Tangermünde. 15. Jahrh. (Phot. F. A. Schwartz, Berlin.)

Digitized by Google



97. Il Gesù, Rom. Von Vignola. Fassade von Giacomo della Porta.

96. S. Spirito in Sassia, Rom. Von Antonio da Sangallo. (Phot. Bruckmann.)

Digitized by Google

Wenden wir uns nach diesem Ausflug in die toskanische und niederdeutsche Gotik wieder den Anfängen der kirchlichen Renaissancefassade zu, wie sie Sta Maria Novella (92) schüchtern zeigte, so müssen wir uns, wie bei dem Profanbau, von Florenz, der Wiege der Frührenaissance, nach Rom wenden, der Mutter der Hoch- und der Spätrenaissance. Von dem Erbauer des Palazzo Farnese (83, 86), Sangallo, stammt die Fassade von S. Spirito in Sassia. Im Oberbau ist die Nachahmung Albertis unverkennbar, nur weicht die farbige Flächendekoration dem einfarbigen Stuck; die Flächen links und rechts des freischwebenden Rundfensters beleben Nischen und rechteckige Tafeln. Dies obere System, beiderseits durch einen Pilaster vermehrt, ergibt das Untergeschoß, die Attika fällt fort, Ober- und Unterstock erscheinen, weil von gleicher Höhe, gleichwertig, die Volute wird steiler und ist anders geformt. Diesem einfachen Typus gegenüber beruht der Eindruck schwerer Pracht bei der Hauptkirche des Jesuitenordens, Il Gesù, in erster Linie auf der Pilasterverdoppelung. Doch hätte sie allein nicht eine solche Verschiebung aller Verhältnisse bedingt, wenn nicht damit, an Sta M. Novella erinnernd, die Einschiebung der schweren Attika Hand in Hand ginge, die mit der Reduktion der Höhe des Oberbaues in Wechselwirkung steht: dem Erdgeschoß soll das Übergewicht vorbehalten bleiben. Des weiteren tritt an Stelle des geraden, ruhigen Gebälks das bewegte, gebrochene: die Eckfelder des Unterstockes treten samt Attika und der wieder Sta M. Novella sich nähernden Volute zurück, aber auch der Mittelbau gerät in Schwingung und zieht auch das Giebeldreieck in Mitleidenschaft. An Stelle des Rundfensters tritt, vom Portal und den Seitennischen her beeinflußt, ein das Motiv des Portalbaues in Abkürzung wiederholendes Prachtfenster ein. In diesem selbst häufen sich die Schmuckformen: die inneren Stützen sind nicht Pilaster, sondern Halbsäulen, zwei ineinandergeschachtelte Giebel überschneiden die Attika und sichern sich so bedeutende Wirkung, eine mächtige Kartusche füllt den Raum über der Tür. — Machen wir so wieder einmal wie bei den Innenhöfen der Paläste (85) die Erfahrung, wie sehr die Verdoppelung der Stützen der Prachtentfaltung dient, so muß es fast überraschen, daß diese Lösung hier erst eine sekundäre ist: der Entwurf des Erbauers von Gesù, Vignola, hatte die Stützen zwar verdoppelt, etwa im Sinne der Außenseite der Cancelleria (81), aber nicht eigentlich gekuppelt, denn Nischen halten die doppelten Pilaster auseinander. Die überzeugende Geschlossenheit der Fassadenwirkung wird erst erreicht durch Reduktion der fünf Achsen des Mittelbaus auf drei. Das legt uns ähnliche Erwägungen nahe wie bei dem Vergleich zwischen 41 und 42: in diesem Punkte verhält sich das Michaelstor zu Bonn zu der Felsfassade von Petra wie Giacomo della Portas Ausführung zu Vignolas Entwurf. ▫

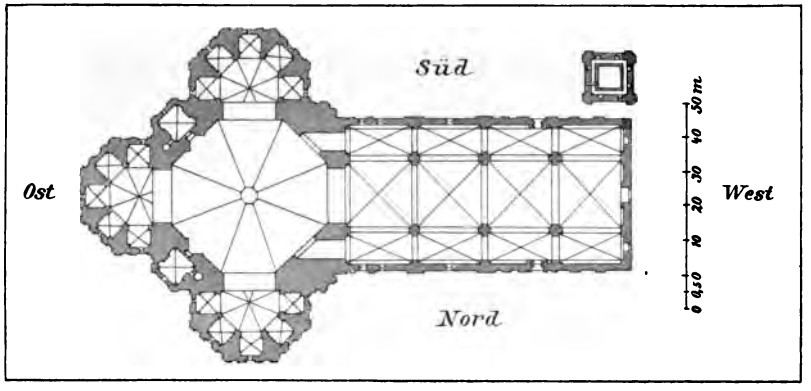
98. Ursprünglicher Fassadenentwurf von Vignola.
(Nach Lübke-Semrau, Barock und Rokoko.)

Digitized by Google

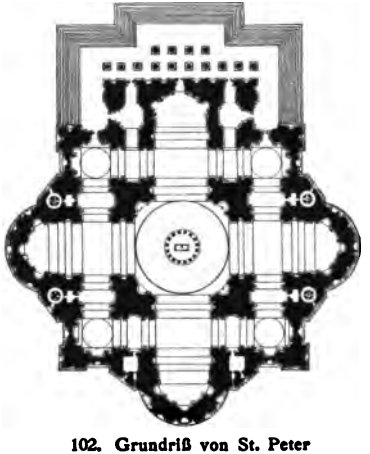
99. Der Dom zu Florenz (1296—1447) mit Campanile und Baptisterium. Domfassade 19. Jahrh. (Phot. Brogi.)

Digitized by Google

100. St. Peter, Rom. Von der Chorseite gesehen.
Die beiden Nebenkuppeln der Chorseite fehlen.



101. Grundriß des Domes zu Florenz. (Nach Seemann.)



102. Grundriß von St. Peter nach Michelangelo.

Florenz: Gotisch. Chorbau zum Zentralbau neigend, statt des vierten Kreuzarms Langhaus. Kuppeltambour sowie innere und äußere Kuppelschale achteckig. Rundfenster. Form der Kuppel bereits 1367 festgestellt, Brunellesco (Dombaumeister seit 1418) brachte die technische Lösung. Freistehender Campanile, von Giotto begonnen. Fassade modern. ◘

Rom: Hochrenaissance. An Stelle der alten Basilika von St. Peter (51 a) als Zentralbau geplant, Kuppeltambour und Kuppel rund. Horizontale Gliederung: Attika; vertikale: 16 gekuppelte Säulen, 16 Rippen. Viereckige Fenster. ◘

Dombaumeister: Bramante 1506—1514, Michelangelo 1547—1564, Maderna 1604 bis 1629. ◘

Digitized by Google

103. St. Peter in Rom. (Phot. Anderson.)

Der von der Kuppel beherrschte Zentralbau, das Bauideal der Renaissance, hatte, wie die Zusammenstellung auf S. 54/55 erkennen läßt, einen Vorläufer in dem kuppelgekrönten Chorbau des Domes von Florenz. Rein verwirklicht schien er werden zu sollen im Petersdom Bramantes. Seinen Entwurf, ein griechisches Kreuz mit halbrund abschließenden Armen, vereinfachte Michelangelo und gab der von seinem Vorgänger nach dem Muster des Pantheon geplanten Halbkugel durch Überhöhung im Sinne der Florentiner Domkuppel edelsten Schwung. Ihr würde sich auch die von Michelangelo geplante Fassade untergeordnet haben (s. den Grundriß 102). Doch die Kirche strebte, ihrer alten Traditionen eingedenk, wieder zum Langhaus zurück, und so mußte 40 Jahre nach Michelangelos Tod Maderna sich dazu bequemen, den westlichen Kreuzarm zum Langschiff zu erweitern. Dies wurde für die Kuppel verhängnisvoll, ihre dominierende Wirkung war dadurch in der Hauptansicht auf immer verloren. Einen Ersatz hierfür suchte Maderna zu schaffen, indem er, über die Breite des Langschiffs hinaus, beiderseits der Fassade einen Uhrturm hinzufügen wollte. Aber da diese ebensowenig vollendet wurden wie die später von Bernini geplanten (s. 103), so ward das Mißverhältnis nur noch schlimmer; Bernini mußte sich begnügen, durch kunstvolle Anordnung der Kolonnaden des Vorplatzes die Breitenwirkung der Fassade abzuschwächen. Der Gedanke Madernas jedoch, mit der Kuppel zwei flankierende Türme zu vereinigen und so einen neuen Typus von sehr wirkungsvollem Umriß zu schaffen, brach sich weiter Bahn. Freilich, ein geschlossener Baukörper konnte erst entstehen, wenn Kuppel und Türme einander näher rückten. Und in der Tat: die füreinander bestimmten zogen sich, als ob das Gesetz der Entwicklung in ihnen lebendig wäre, gegenseitig an, und da das Barock ohnehin zur Weiträumigkeit neigte, so überdeckte man schließlich, sich wieder dem Zentralbau nähernd, das Kirchenschiff mit einer ovalen Kuppel, und die Fassadenmitte kam mit konkaver Biegung den konvexen Grundlinien der Kuppel entgegen: so entsteht in St. Agnese ein Kleinod der Barockkunst. Wo das Langschiff nicht aufgegeben werden konnte und auf die Kuppel nicht verzichtet werden sollte, da entsteht eine Kreuzung des doppeltürmigen Typus, wie er im romanischen Stil vorlag, mit Gesù. So in der Theatinerkirche zu München. ▪

Digitized by Google

105. Theatinerkirche in München.
Begonnen 1663.

104. St. Agnese, Rom. Von Carlo Rainaldi.
Um 1650. Davor Brunnen von Bernini.

Digitized by Google

106. Inneres von St. Peter, Rom. (Phot. Alinari.)

Fassen wir nun die innere Raumgestaltung der beiden maßgebendsten Kirchen, St. Peter und Gesù, ins Auge, so ist es freilich hier, wo es sich um hochschwebende Kuppelräume handelt, noch schwerer als sonst, aus bloßen Abbildungen etwas von dem Raumeindruck zu gewinnen. Immerhin bietet auch hier das oben angegebene einfache Mittel, die Bilder unter Ausschluß des weißen Randes durch die hohle Hand zu betrachten, eine nicht unwesentliche Hilfe.

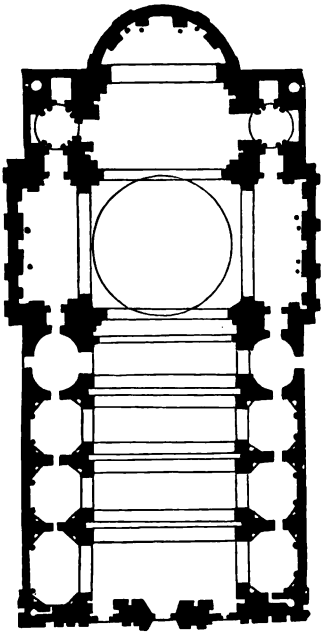
Der Trieb zum Kolossalen, der der Hochrenaissance innewohnt, feiert in der Kuppel Michelangelos seinen höchsten, letzten Triumph. Die Kuppel hatte die Aufgabe, der Idee von der Einheit und göttlichen Erhabenheit der Kirche einen überwältigenden Ausdruck zu verleihen; wie ihr äußerer Umriß das Stadtbild von Rom bis weit in die Campagna hinaus beherrscht, so sollte sich im Innern das Auge in der keinem Maßstab mehr zugänglichen Höhe verlieren, geblendet zugleich von dem Meer des Lichtes, das durch die 16 Fenster des Tambours hereinströmt und der zentralen Wölbung eine überirdische Weihe gibt. Die Kreuzarme, die, wie der Grundriß (102) zeigt, nicht die Breite der Kuppel haben, sollten sich dieser auch im Raumeindruck völlig unterordnen. Für die Überdeckung der Kreuzarme konnte nur das antike Tonnengewölbe in Betracht kommen, da die Renaissance die Decke »in einem Stück« wollte und daher anstatt des Kreuzgewölbes in der Frühzeit sogar lieber auf die altchristliche Balkendecke (52) zurückgriff. Faßt man die kassettierte Tonne, wie sie 106 zeigt, für einen Augenblick als die Wölbung einer solchen Kassettendecke auf, so fühlt man, wie sich die ruhige Lagerung in hinreißenden Schwung verwandelt, sich gleichsam in lebendige, stets wirkende Kraft umsetzt. Hier hatte die Tonne überdies die praktische Aufgabe, den Tambour zu tragen. Und wie ihre Wölbung dem Kuppeloberlicht den Eingang in die schmaleren Kreuzarme verstattete, so sollte man umgekehrt bei der Kürze der Kreuzarme alsbald beim Eintritt in den Petersdom den Eindruck der vollen Rundung des lichten Tambours gewinnen.

Anders lag die Sache bei Gesù. Hier mußte das Mittelschiff die volle Breite der Kuppel erhalten, denn sonst würde der Blick in den Kuppelraum ebenso beschränkt gewesen sein,

Digitized by Google

107. Inneres von Gesù, Rom. (Phot. Anderson.)

wie er es in St. Peter von dem Langschiff Madernas aus ist (106). So wird das Ideal des Barocks, weite Einräumigkeit, erzielt, die Kuppel ist, was ihre Breite anlangt, nur die Fortsetzung des Mittelschiffs, nicht, wie in der verlängerten Peterskirche, ein gesonderter, über das Mittelschiff hinausgreifender Teil für sich; doch sichert ihr ihre Höhenentwicklung (die Höhe ist gleich der dreifachen Breite) im Verein mit der sie durchflutenden Lichtfülle, die den in die Kirche Eintretenden unwiderstehlich nach vorne zieht, das absolute Übergewicht. Das Streben nach weiter Einräumigkeit endlich schließt die Teilung des Kirchenraums in Haupt- und Seitenschiffe aus. Letztere werden in Kapellenreihen verwandelt, die sich nach dem Mittelschiff öffnen, und diese sind so spärlich beleuchtet, daß sie das an der Gliederung mit gekuppelten Pilastern vorbeigleitende Auge nicht zur Seite abziehen können. Damit hängt auch zusammen, daß die Bogenöffnungen zwischen den gekuppelten Pilastern nicht mehr die Gesimshöhe erreichen. Das Pfeilerintervall vor und hinter der Kuppel ist, wie 107 und 108 zeigt, um die Kuppelträger zu verstärken, schmaler gehalten als die übrigen und hat keinen Bogen, sondern nur eine Tür. Es ist wie ein Sammeln der Kraft, bevor der »große Kuppelsprung« folgt. Der im übrigen von Gesù beeinflußte Verlängerungsbau Madernas (106) mußte in der Behandlung der Pfeilerintervalle dem in den Kreuzarmen gegebenen Beispiel Michelangelos folgen. ◘



108. Grundriß von Gesù. (Nach Seemann.)

Digitized by Google

109. Das Palais im Großen Garten, Dresden.
(Nach Dohme, Barock und Rokoko.)

110. Portal V des Königl. Schlosses, Berlin. Hoffassade.
Von Andreas Schlüter. (Nach Dohme, Barock und Rokoko.)

Digitized by Google

Neben dem kirchlichen fand auch der profane Barockstil in Deutschland Eingang, beide lange von italienischen Architekten vertreten, bis große deutsche Künstler sich des neuen Stiles bemeisterten. Nicht bloß ihre, auch der fürstlichen Bauherrn Eigenart prägt dem Schloßbau kräftig ihren Stempel auf. Der üppigen Regierung Augusts des Starken entspricht das 1679—80 errichtete Palais im Großen Garten zu Dresden. Dem Brauch des Barock, allen Schmuck in der Mitte zusammenzudrängen, wird hier reichlich gehuldigt, das Mittelrisalit, zu dessen Obergeschoß doppelt gebrochene Freitreppen führen, ist architektonisch und plastisch am reichsten ausgestattet. Aber auch die Mitte dieser Mitte drängt sich als Rahmen für das große Prachtfenster noch einmal in kräftig verkröpften gekuppelten Säulenpaaren vor. Daß sie rein dekorativ sind, zeigt klar die Überleitung zu dem segmentartigen, gleichfalls in der Mitte mitsamt den Figuren vorgerissenen Giebel: in umgekehrten Doppelkonsolen, ein echt barockes Motiv, die sich an die Attika lehnen, verpufft die Kraft der durch zwei Geschosse emporschießenden Säulenpaare. — Ernster, schwerer, heroischer wirkt das 25 Jahre spätere Hofportal V des Berliner Schlosses. Auch Schlüter stellt, wenigstens im Untergeschoß, beiderseits der Mittelachse gekuppelte Säulen, aber ihrer Kolossalität, der klassischen Strenge des Gebälks wohnt eine herbe Größe inne, die uns niederschmettern würde, neigten sich nicht das dorische Portal und noch mehr die barocken Seitentüren zu menschlichen Größenverhältnissen herab. Den Dreiklang der Türen wiederholen die Fenster. Über dem verkröpften Gebälk erhebt sich luftiger, freier, mit großer, rundbogiger Balkontür das Obergeschoß. Kannelierte Pilaster lösen hier die wuchtigen Säulen ab, und was in diesen noch von aufstrebender Kraft lebt, klingt in den Statuen auf hohen Postamenten aus, die sich von jenen als Hintergrund wirkungsvoll abheben. — Wiederum 25 Jahre später, und das Barock hat im kaiserlichen Wien Karls VI. eine bei aller vornehmen Würde freie und heitere Sprache gelernt. Nur leise tritt das Portalrisalit aus dem Baukörper heraus. Keine großen Worte, die Säulen fallen fort, das rustizierte Erdgeschoß bereitet nur in den pilasterartigen Umrahmungen der rechteckigen Felder, die den Hintergrund der Herkulesgruppen bilden, auf die obere Pilastergliederung vor. Scheint bei dem Portal Schlüters der Kraftaufwand für die Balkonplatte noch zu stark, hier ordnet sich alles wie selbstverständlich ein, die Doppelkonsolen, die steinerne Balustrade, endlich, das untere Motiv wieder aufnehmend, die dem attikaartig erhöhten Fries vorgesetzten, gesimsstützenden Doppelkonsolen. Das Ganze krönt ein frei in die Lüfte ragender Trophäenaufbau. ▫

111. Reichskanzlei auf der Hofburg, Wien. Von Fischer von Erlach.
(Nach Dohme, Barock und Rokoko.)

Digitized by Google

112. Treppenhaus des Schlosses zu Brühl. 1725—28.

So war das über die Alpen gekommene Barock auf dem besten Wege, durch einheimische Meister eingedeutscht zu werden, als diese verheißungsvolle Entwicklung unterbrochen wurde durch eine neue Welle, die von Frankreich her um das Jahr 1720 nach Deutschland hereinflutete, das französische Barock, das aber bereits im Übergang begriffen war zu einem neuen Stil, der Tochter des Barock, der Enkelin der Renaissance, dem Rokoko. So nannten ihn wegen des für ihn bezeichnenden Muschelwerks (genre rocaille) spottweise die Klassizisten, aber wie beim gotischen Stil ward der Spottname zum Ehrennamen. Der leichten Gartenarchitektur entlehnt, überzieht dies phantastische Schnörkelwerk mit seinem zierlichen, an das

Digitized by Google

113. Konzertzimmer im Schloß Sanssouci, Potsdam. 1745—47.

Schäferspiel der Zeit erinnernden Getändel in leichtem Gipsstuck die Wände und Decken der Innenräume. Im Außenbau herrscht nach wie vor der Barockstil, aber er wird um so kälter, nüchterner, exklusiver, je mehr sich die künstlerische Phantasie auf den Schmuck der Innenräume wirft. Aber auch im Innenbau ergibt sich der alte Stil dem neuen nicht ohne Kampf. Dies tritt in einer berühmten Schöpfung des Kurfürsten Clemens August, eines bayerischen Prinzen, in dem Treppenhause seines Brühler Schlosses, wo französische und deutsche Künstler zusammenwirkten, klar zutage. Hier finden wir zunächst die einzelnen Formelemente des Barock wieder. In der Mitte der Schmalwand des Treppenhauses, wo die Bronzebüste des kurfürstlichen Bauherrn thront, sprechen sie am lautesten: die gekuppelten und verkröpften Säulen mit Statuenschmuck, die stützenden Doppelkonsolen mit balkonartig vorspringender Platte, der giebelförmige Wappenaufsatz; leicht ergeben sich hier die Parallelen zu der Mittelachse der auf Seite 60 f. vorgeführten Außenbauten. ▫

Damit freilich sind, wenn man die den Kuppelumgang stützenden Doppelhermenpilaster hinzurechnet, die dem Barock entlehnten Formenelemente erschöpft. Die ganze übrige Dekoration ist lediglich Rahmenwerk, welches zwar noch, wie besonders in den Türbogen, an architektonischen Linien festhält, aber innerhalb dieser Grenzen das Muschelwerk des Rokoko nur mit Mühe bändigt. Als einziges faßbares Gebilde in all der krausen Phantastik erscheint hier die sog. Kartusche, teils als Mittelstück der schmalen Wandfelder, teils als Füllung der Deckenflächen, teils endlich als Einfassung der Bildnisse der kurfürstlichen Vorgänger aus dem Hause Wittelsbach; hier fällt auch die beabsichtigte Unsymmetrie besonders in die Augen. Auffällig gegen die bisherige Übung verstößt es auch, wenn die stützenden Doppelhermen nicht die Fortsetzung der Doppelkonsolen und Doppelsäulen bilden, sondern nach außen gerückt sind; hier mögen technische Notwendigkeiten mit im Spiel gewesen sein, wie sich der Baukünstler auch sicherlich gern die beiden auf sein Mittelprachtstück so schwer drückenden Mittelkonsolen erspart hätte. ▫

Alles architektonische Rückgrat endlich schwindet dem Rokoko in den Räumen intimen Charakters; so in der von Knobelsdorff herrührenden Innendekoration der Schöpfung des Großen Friedrich, Sanssouci. Das leichte Lattenwerk der Umrahmung der einzelnen Felder, das Blumen- und Rankenwerk, die Malerei der Deckenwölbung erinnern hier lebhaft an die Gartenhausarchitektur, während die Sitzmöbel des Rokoko, das sich zu jeder gewünschten Form willig hergibt, seit der Antike die ersten wirklich bequemen Sitzgelegenheiten sind. ▫

Digitized by Google

114. Brandenburger Tor in Berlin. Von Johann Gotthard Langhans. 1788—91.

115. Hauptwache in Berlin. Von Friedrich Schinkel. 1815—16.

Den notwendigen Rückschlag gegen die schließlich bis zur Übersättigung führende Formlosigkeit des Rokoko brachte in Deutschland der durch Winkelmann eingeleitete, von Lessing und Goethe aufgenommene Klassizismus. Hatte die Renaissance an das Römertum angeknüpft, so besann sich der Klassizismus, angeregt durch die Überführung der Parthenonskulpturen nach London, wieder auf das Griechentum.

Ein auch heute noch achtunggebietendes Werk dieser neuen Richtung ist das Brandenburger Tor in Berlin. Die sechs Säulen entlehnte Langhans den athenischen Propyläen, im übrigen schaltet er in glücklicher Unbefangenheit frei mit den antiken Formen: dorische Kapitelle krönen jonische Kolossalsäulen, die gewaltige Attika mit der von Schadow modellierten Quadriga erinnert an römische Triumphbogen; gerade in der Beschränkung auf die einfachsten Elemente beruht der überwältigende Eindruck des Ganzen. Mit größerer Einsicht in das Wesen der Antike und darum strenger wirkt Friedrich Schinkel. Seine Haupt-

Digitized by Google

116. Propyläen in München. Von Leo Klenze. 1846—63.

117. Altes Museum in Berlin. Von Friedrich Schinkel. 1822—28.

wache ist gleichsam ein quadratisches, an den Ecken wehrhaft verstärktes Kastell mit vorgelegter dorischer Halle, ein Werk, welches in seiner Schlichtheit und Gediegenheit ganz den ernsten Geist der Pflichterfüllung atmet, der die preußische Armee beseelt. Für die mächtige Empfangs- und Wandelhalle des Alten Museums gegenüber dem Schlüterschen Schloßbau wählte er mit glücklichem Takte die heitere jonische Säulenordnung. — Was Schinkel für das Berlin Friedrich Wilhelms III., das war Leo Klenze für das München des kunstbegeisterten Königs Ludwig I. Seine den Königsplatz monumental abschließenden Propyläen lehnen sich im Mittelbau sehr eng an die athenischen Propyläen an, dagegen erinnern die ihn einrahmenden, sich leise verjüngenden Türme an ägyptische Torbauten (Pylonen). Die befriedigende Verbindung so heterogener Bestandteile wird zustande gebracht durch die fein aufeinander berechneten Proportionen und unterstützt durch die über den Giebel hinstreifende attikaartige Mauer, die in den breiten Friesen der Türme ihre Fortsetzung findet. ▫

Digitized by Google

118. Grabmal des Carlo Marzuppini († 1453), Sta Croce, Florenz. Von Desiderio da Settignano. (Phot. Brogi.)

Digitized by Google

119. Grabmal des Kardinals von Portugal († 1459), S. Miniato, Florenz. Von Antonio Rossellino. (Phot. Alinari.)

Santa Croce, das Pantheon von Florenz, ist die Wiege des Renaissance-Wandnischengrabes. Dort hatte der Architekt Bernardo Rossellino, der Erbauer des Palazzo Riccardi (79), in dem Grabmal des Leonardo Bruni das erste Beispiel dieses Typus gegeben, dem Desiderio da Settignano im Grabmal des Carlo Marzuppini (118) nachfolgte. Bernardo stammte aus der Schule Albertis, und noch in Desiderios Werk klingt das Portal nach, das Alberti für S. M. Novella schuf (92): Pilaster mit verkröpftem, durchlaufendem Gebälk, darüber die Archivolte. Innerhalb des so geschaffenen Rahmens zunächst, ein Wunder von Marmorarbeit, der Sarkophag, darüber auf dem Paradebette der Verstorbene in seinem Staatsgewand aufgebahrt. Die tote Wandfläche wird durch vier bunte Tafeln belebt, im Halbrund darüber ein Medaillon, Maria mit dem Kinde, in den Zwickeln anbetende Engel. Von dem die Archivolte krönenden Leuchter gehen Blattgewinde aus, welche von Engeljünglingen, die auf der Verkröpfung des Gebälkes stehen, aufgenommen das Auge wieder zu dem Toten herableiten. Zwei kleine Schildknappen halten am Fuß der Pilaster Wacht. Man sieht: alle diese Figuren stehen gerade an den für den tektonischen Aufbau wichtigsten Punkten, sie versinnbildlichen also die statischen Kräfte, die der Architektur innewohnen, das Figürliche tritt in den Dienst des Tektonischen. — Anders bei Antonio Rossellino, dem Bruder, Schüler und Nachfolger Bernardos, in dem Grabmal des Kardinals von Portugal. Der strenge architektonische Rahmen lockert sich. Die Nische ist nicht mehr Bestandteil des Grabmals selbst, sondern der Grabkapelle, und der steinerne Vorhang setzt ihre tektonische Bedeutung noch mehr herab. Der Aufbau von Sarkophag und Paradebett ist derselbe, nur sind die frischen Putten Desiderios auf den Sarkophagdeckel hinaufgeklettert. Wie nun aber das obere Halbrund füllen? Schmale Pilaster ragen ziemlich willkürlich beiderseits an der Rückwand auf und tragen ein genau mit dem gelagerten Toten abschneidendes Gebälk. Dessen Verkröpfungen müssen den mit Krone und Palme herbeieilenden Engeln den nötigen Stützpunkt bieten, und auch der in der Mitte aufsetzende vergitterte Rahmen dient nur zur Raumfüllung und als Stützpunkt des Madonnenmedaillons, das von zwei andern Engeln in fliegender Geschäftigkeit gehalten wird. So hat sich hier das Verhältnis wesentlich zu Ungunsten des Tektonischen verschoben. Noch bezeichnen die knienden Engel einen statischen Konflikt, aber dieser Konflikt, ja das ganze Gerüst ist erst geschaffen um ihretwillen: das Tektonische tritt in den Dienst der Plastik. Im idealen Raume vollends schweben zu oberst die am Marzuppini-Grabmal noch streng eingerahmten Figuren. So ist alles Figürliche illusionistisch, in lebendigster Handlung begriffen gedacht und hat jede tektonische Fessel abgestreift. ▫

Digitized by Google

120. Grabmal des Dogen Vendramin, 1494. Venedig. (Phot. Alinari.)

Seine weitere Ausbildung erhält das Nischengrab der florentinischen Frührenaissance in der venezianischen und römischen Hochrenaissance. Der entscheidende Fortschritt bei dem Grabmal des Dogen Vendramin besteht in der Zufügung der Seitenflügel; so wird aus dem einfachen Florentiner Typus der zusammengesetzte, aus dem Einklang der Dreiklang. Das Mittel- und Hauptstück wird durch die Vorlage von Säulen ausgezeichnet, wodurch mitsamt dem verkröpften Gebälk auch der ganze Oberbau mit vorgerissen wird. ▫

Seine harmonische Vollendung findet dieser neue Typus durch Andrea Sansovino in den fast gleichen Gräbern des Girolamo Basso und Ascanio Sforza in Sta Maria del Popolo zu Rom. Sansovino gleicht die starke Differenz der Stützen, die offensichtlich den Seitennischen samt dem Statuenschmuck gefährlich wird, aus: alle vier Vertikalen erhalten Säulen, aber auf Halbsäulen reduziert. Jetzt erst tritt die Schönheit des in Venedig angeschlagenen Nischendreiklangs rein hervor. Und auch ein andrer unreiner Ton verschwindet, die Füllung der toten Flächen über den Seitennischen durch Medaillons. Hand in Hand damit geht eine starke Veränderung der Proportionen des rechteckigen Mittelfeldes, dessen Verbreiterung wieder durch Unterschiebung eines entsprechend gegliederten, die Inschrift tragenden Sockels im ganzen ausgeglichen wird. Die oberen Seitenflügel fallen. Indem von ihnen nur noch Basen mit Kandelabern übrigbleiben, und der Raum durch die Sitzfiguren des Glaubens und der Hoffnung gefüllt wird, übernehmen diese Gestalten die Überleitung der Eckfelder zum erhöhten Mittelfeld in gleicher Weise wie die Voluten bei einer Kirchenfassade (s. 92, 96—98); sie haben also tektonische Funktionen. Auch die Krönung durch den bereits barocken Aufsatz mit den Statuen Gott-Vaters und der beiden Leuchterengel wirkt wie ein Akroterion, architektonisch-dekorativ. Das flache Nischenrund hält alle diese figürlichen Ausstrahlungen fein und klug zusammen. Im Innern fügen sich am vollendetsten in den ihnen zugewiesenen Raum die allegorischen Figuren der Wahrheit und der Gerechtigkeit. Aber gerade in der Mitte will sich dem Ebenmaß des Architektonischen das Figürliche nicht recht einordnen. Damit die Hauptfigur gegenüber den Begleitfiguren nicht zu klein wird, muß der Künstler den Katafalk zu einem altarartigen Untersatz einschwinden lassen und dem Verstorbenen diese ungewöhnliche, gezwungene Lage unruhigen Schlafes geben, wobei er jedoch acht hat, mit der hohen Mütze den Fries nicht zu durchschneiden. Vergleicht man das Verhältnis zwischen dem dekorativen Aufbau und dem Figurenschmuck im ganzen, so bedeutet das Sforzagrab eine entschiedene Klärung des künstlerischen Geschmacks: kein idealer Raum, keine illusionistische Wirkung

Digitized by Google

121. Grabmal des Kardinals Ascanio Sforza. Sta Maria del Popolo, Rom. 1507. Von Andrea Sansovino. (Phot. Alinari.)

mehr, die Figuren sind durchaus als Marmorstatuen behandelt und in den aus dem gleichen Material bestehenden Rahmen teils als Füllung, teils Architekturteile vertretend eingegliedert; die Figuren scheinen ebensosehr für den tektonischen Rahmen da zu sein, wie dieser für jene, und beide gehören derselben Sphäre an, einer abstrakten, zugunsten höherer Wirkungen auf die Illusion verzichtenden Kunst, der Hochrenaissance. ■

Digitized by Google

122. Grabmal des Lorenzo de' Medici. S. Lorenzo, Florenz. Von Michelangelo. Seit 1519. (Phot. Brogi.)

Eine neue, überraschende Lösung für das Problem des Wandgrabes gibt der große Michelangelo in seinen Mediceergräbern in der eigens für diesen Zweck geschaffenen Kapelle bei S. Lorenzo. Es war Michelangelos Absicht, den vor die Wand gestellten Sarkophag mit dieser zu einer ästhetischen Einheit zu verbinden. Dies geschieht, indem die gesamte Wandfläche mit Rücksicht auf das Figürliche gegliedert und dieses in steigendem Maße in die architektonische Gliederung hineingezogen wird. Der horizontale Sockel gibt den Hintergrund ab für die reliefartig vor ihm gelagerten Figuren des Abends und des Morgens (Aurora), die vertikale Doppelpilastergliederung leiht den Rahmen für die Sitzstatue des gedankenvollen *(pensieroso)* Lorenzo. Nur die Köpfe der liegenden Gestalten überschneiden das Gesims und ragen, die horizontale Grenzscheide überbrückend, in die Sphäre der die Spitze des Dreiecks bildenden Figur hinein. Und eine weitere feine Beziehung zwischen Plastik und Architektur: die Doppelpilaster steigen unmittelbar von den Schultern der Lagernden auf, und weil die Gruppe im Haupte des Pensieroso gipfeln soll, fehlt gerade über ihm der die Seitennischen deckende Segmentbogen. Unendlich fein abgewogen ist auch die

Digitized by Google

123. Grabmal Urbans VIII. († 1644). St. Peter, Rom. Von Lorenzo Bernini.
(Phot. Alinari.)

Haltung der Figuren selbst und ihre Beziehung untereinander. Eng zusammengedrängt sind die Umrisse, die Glieder vielfach parallel geordnet, so daß sie sich, wenn man von den niedergehenden Unterschenkeln absieht, durch geometrische Figuren (Rhomben) umschreiben lassen. Man beobachte ferner, wie die Figur des Pensieroso durch den rechts vorgestellten Fuß auf die Aurora, durch die Wendung des geneigten, absichtlich im Schatten gehaltenen Kopfes auf den im Gegensinne gewendeten Kopf des »Abends« hinweist. Über die Bedeutung der Figuren und ihren tragischen Stimmungsgehalt s. S. 73. ▫

Bernini, der große Meister des Barock, folgt dem Vorgang Michelangelos, indem er dessen Dreieckaufbau sinnfällig steigert, dem Vorbild Antonios del Pollajuolo, des Meisters der Frührenaissance, in der Figur des segnenden Papstes (Grabmal Innozenz' VIII., gleichfalls in S. Peter), er erweitert ferner die Nische im Sinne der venezianischen Malerei (273) und läßt im übrigen durch seine in effektvoller Behandlung verschiedenartigen Materials glänzende Oberflächen kunst die unendliche Kluft ahnen, die zwischen Michelangelo, dem Begründer, und ihm selbst, dem Vollender des Barock, klafft. ▫

Digitized by Google

124. Grabmal des Marschalls Moritz von Sachsen. Thomaskirche, Straßburg. Vollendet 1777. Von Jean Baptiste Pigalle.

Mit köstlicher Naivität hatte die Frührenaissance die tektonischen Kräfte aus ihrer Verborgenheit heraussprungen und als kecke Schildknappen oder liebenswürdige Girlandenträger an den entscheidenden Stellen Posto fassen lassen (118). Dann hatte Antonio Rossellino die Figuren schon enger zu dem Verstorbenen in Beziehung gesetzt: sie sitzen trauernd auf seiner Sarglade, bringen ihm Krone und Palme oder schweben eifrig mit dem Kranzbild der Madonna herbei (119). Wenn die Hochrenaissance als Statuen gedachte Figuren in einen für sie geschaffenen Rahmen einfügt, so sind es völlig abstrakte Gebilde, die einer lebendigen Beziehung zum Toten entbehren (121); nur in den krönenden Figuren klingt

Digitized by Google

etwas von der früheren Auffassung nach. Michelangelo führt in seinen Mediceergräbern ein Neues, Ungeheures in die Kunst ein. Gewissermaßen unpersönlich standen die frühern Meister ihrer Aufgabe gegenüber, sie gaben das Beste ihrer Kunst her, aber nicht — sich selbst. Das tut erst Michelangelo, ja er gibt im Grunde nur sich selbst; denn was sind ihm diese schwächlichen Nachkommen großer Vorfahren, die auch nur porträtähnlich zu bilden er verschmäht! Was er selbst als Mensch, als Künstler innerlich erlebt und erlitten, die drückende Schwere des Erdendaseins, die den freien Aufschwung der Seele hemmt, mit einem Wort, die eigene Stimmung spricht aus diesem Pensieroso, aus diesen dumpf zum Schlafe sich neigenden, schwer aus ihm erwachenden Kolossalgestalten, diesen Repräsentanten der Zeitlichkeit. So tief ins innerste Heiligtum der Menschenseele hatte noch kein Plastiker die Kunst geführt. Aber nun folgt in Bernini völlige Umkehr. Feierlicher Pomp in der immerhin groß gedachten Papststatue, aber an den Sarkophag kehren die Tugenden zurück und stellen lebende Bilder, und eine neue Erfindung, ein geflügeltes Gerippe, gräbt, wie eine Spinne auf dem Sargdeckel eingenistet, auf eine Bronzetafel den Namen des Toten ein.

125. Grabmal des Generals von Rodt († 1743). Münster, Freiburg i. B. Von Christian Menzinger.

Diese theatralischen Motive nun sind es, die die von Bernini abhängige Kunst förmlich ins Dramatische steigert. Von den Stufen des eigenen Grabobelisken schreitet der Generalissimus der französischen Armeen dem von dem Tode geöffneten Sarg zu, während die blühende Gestalt des Lebens ihn zurückzuhalten sucht und den Tod, der sein abgelaufenes Stundenglas emporhebt, flehentlich um Aufschub bittet. Am Fuße des Grabes trauert Herkules, das Symbol der Stärke. Vor dem Marschallstab des Helden taumeln die Wappentiere der besiegten Reiche, der Adler Österreichs, der Löwe Hollands und der Leopard Englands, über ihren niedergebrochenen Feldzeichen zurück, während die Fahnen Frankreichs stolz in die Lüfte steigen.

Das Äußerste endlich an theatralischem Pathos leistet das Rokoko. Hatte die Allegorie Pigalles doch noch festen Boden unter den Füßen, so wird bei dem Grabmal des Generals von Rodt das Architektonische vollends von der Allegorie überwuchert. Der von Bernini erfundene Genius hockt hier wirklich wie eine Spinne im Netz, die fliegende Statue der Fama spricht aller Statik Hohn, die Trauer macht einer weinerlichen Rührseligkeit Platz; die Enkelin der Renaissance war ihrer Auflösung nahe — so konnte es unmöglich weitergehen!

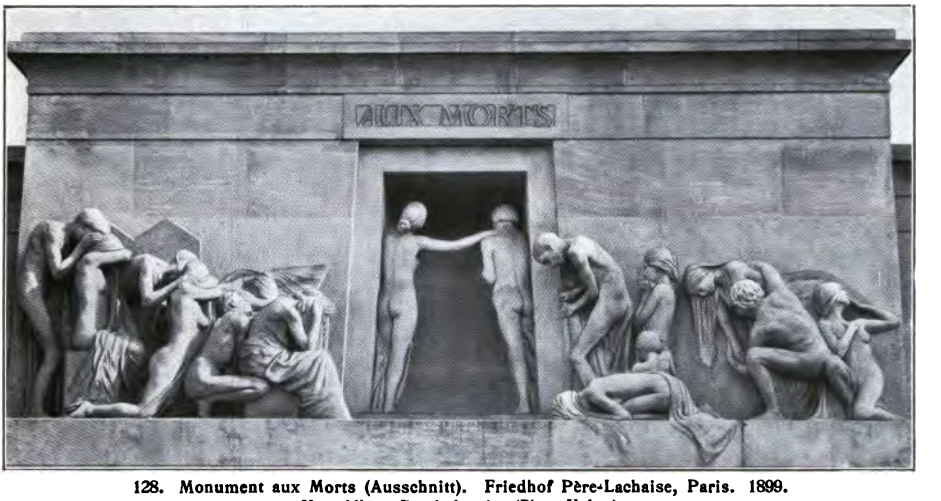
Digitized by Google

126. Grabmal des Grafen von der Mark, Berlin.
Von Gottfried Schadow, 1790.

Diesem »Karneval der Plastik« machte, wie ihn ein Italiener heraufbeschworen hatte, ein Italiener, Canova, ein Ende. Das erste, was er dem Grabmal verleiht, ist Monumentalität, er greift wieder zurück zu deren Urtypus, der Pyramide, die, allerdings nur als Kulisse, ihm sein Motiv ermöglicht. In das schaurige Dunkel der Grabespforte, die ein Löwe bewacht, tritt, die Urne in Händen, von zwei Mädchengestalten begleitet, die trauernde Tugend ein; Leidtragende, ein Greis am Arm einer Jungfrau, folgen. Die Formengebung hat sich an dem klassischen Ideal geläutert (s. S. 90); der Inhalt aber, noch immer allegorisch, hat sich von der Richtung Berninis noch nicht ganz losmachen können. Schon mehr gelingt dies dem Berliner Gottfried Schadow in dem Grabmal des Grafen von der Mark. Eindrucksvoll ist vor allem die vornehme Ruhe und Geschlossenheit des Aufbaues, und die einfache und doch so wohlgelungene Verbindung des vor der Wand stehenden Sarkophags mit dieser und der in sie eingetieften Reliefnische nimmt die bei den Mediceergräbern gelöste Aufgabe erfolgreich wieder auf. Noch klingen in dem Sarkophagrelief barocke Motive nach, aber vollendet schön, der Natur, nicht der Antike abgelauscht, ist der schlafende Knabe, der von künftigen Heldentaten träumt; auch das Parzenrelief verrät bei klassischer Haltung eine große Frische,

Digitized by Google

127. Grabmal der Erzherzogin Christiana (Ausschnitt). Wien. Von Canova. 1805.



128. Monument aux Morts (Ausschnitt). Friedhof Père-Lachaise, Paris. 1899. Von Albert Bartholomé. (Phot. Kuhn.)

Wirkt das Werk Schadows gerade durch weise Mäßigung im Monumentalen — war es doch das Grab eines Kindes — so überaus erfreulich, so stellte das bedeutendste moderne Werk dieser ganzen Gattung, das große Totenmal auf dem Père-Lachaise zu Paris, gerade nach dieser Seite die höchsten Anforderungen. Galt es doch ein Denkmal für die vielen Tausende der Millionenstadt, deren Grabstätte namenlos bleibt, also ein Massendenkmal in breiter architektonischer und figürlicher Entfaltung. Bartholomé greift wieder zu dem Motiv der Grabkammer, deren Festigkeit die leise ägyptisierenden Formen steigern. In die dunkle Pforte treten Mann und Weib vereint, an den Wänden sich forttastend, ein, gefaßt der Mann, trostbedürftig auf seine Schulter sich stützend das Weib. Und dann auf schmalem Steg, der nur einem Raum gewährt und so zu reliefartigem Aufreihen zwingt, die Masse der Todgeweihten, alt und jung, blühendes und verwelktes Leben: links, weil gehemmt durch die sitzende Greisin, keilförmig sich ballend die auf den Tod Wartenden, ihm Zustrebenden; rechts, durch den Entschluß des Vordersten, der Pforte zu nahen, sich lockernd die Schar der Berufenen — das Ganze ein erschütternder Hymnus des Schmerzes, von dumpfer Verzweiflung bis zu wehmütiger Ergebung, die der Welt eine letzte Kußhand zuwirft. ▫

Digitized by Google

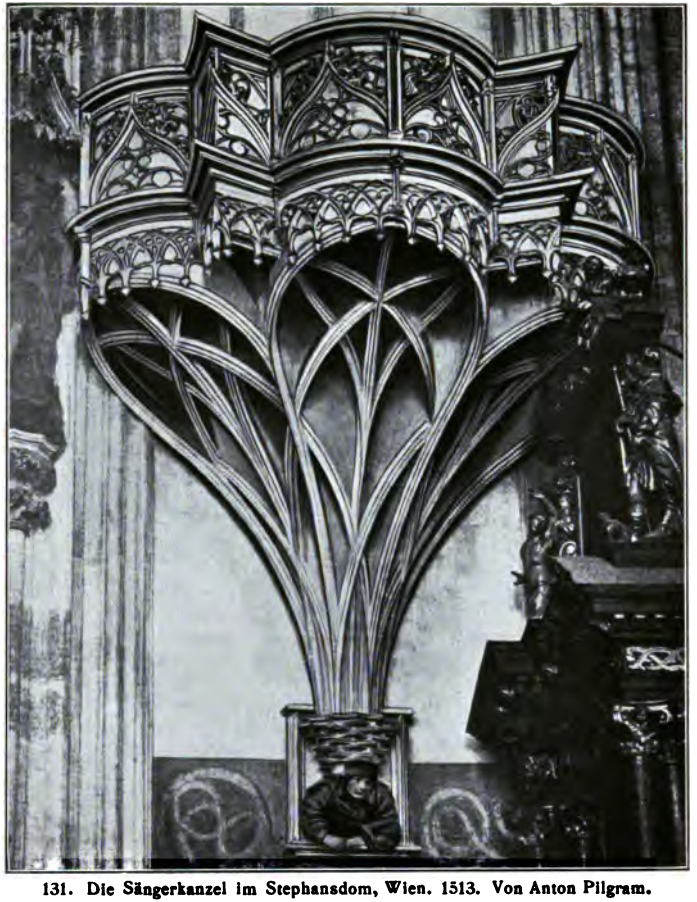
130. Marmorkanzel in Sta Croce, Florenz. Von Benedetto da Majano.

129. Marmorkanzel im Baptisterium zu Pisa. Von Niccolò Pisano.

Digitized by Google

An die Grabmäler reihen wir eine zweite Gattung dekorativer Werke an, die Kanzeln. Im Baptisterium zu Pisa steht das Meisterwerk des Niccolò Pisano. Der Gesamtaufbau ist überaus klar und sachgemäß. Der Grundriß ist ein Sechseck. Von den äußeren Säulen ruht jede zweite — ein altes, von der romanischen Kunst überkommenes symbolisches Motiv, welches freilich der Statik Hohn spricht — auf einem Löwen, die Kanzelfüße sind durch Kleeblattbogen verbunden. Als Stütze der Kanzelecken treten Tugenden ein, die Zwickel der Kleeblattbogen füllen Propheten, und die fünf durch Säulenbündel getrennten, fest eingerahmten Brüstungsfelder enthalten die Hauptszenen aus der Kindheitsgeschichte Jesu (siehe 224), die Kreuzigung und das Weltgericht. Diese feste Gliederung des Kanzelkörpers übernimmt als etwas Gegebenes die schönste Kanzel der Renaissance, die von Benedetto da Majano in Sta Croce zu Florenz. Gleichfalls sechseckig, saugt sie sich mit dem entsprechenden Ausschnitt an einen der sechsseitigen Pfeiler der Kirche an, den Zugang vermittelt die Durchbrechung des Pfeilers. Konsolenartig entwickelt sich in doppeltem Anlauf in bald sich verbreiternden, bald elastisch zusammenfassenden Gliedern eine breitere Grundlage für ein zweites, kunstvolles System von Balkenköpfen mit Konsolen, auf dem sich dann in feinster architektonischer Gliederung die Kanzelbrüstung aufbaut; die Reliefs aus dem Leben des hl. Franz ordnen sich dem Organismus des Ganzen willig unter. Die vollendete Gliederung des Werks schärft uns auch den Blick für das, was dem Werke Niccolòs noch fehlt: es ist die Einheit. Dieses erscheint der Kanzel Majanos gegenüber als ein architektonisches Bauwerk, das bei Wegnahme einzelner Glieder zusammenbrechen muß; Majanos Kanzel ist aus einem Guß. ▫

In anderer Weise, aber im Stile seiner Kunst ebenso folgerichtig und phantasievoll löst dasselbe Problem die spätgotische Kanzel des Meisters Anton Pilgram im Stephansdom zu Wien. Aus einem nestartigen Gebilde, unter dem der Meister selbst aus einem Fensterchen hervorschaut, entwickelt sich ein ganzes Bündel schlanker, elastischer, sich durchkreuzender, sich teilender und schließlich zu einer kleeblattartigen Konsole sich zusammenfindender Stäbe. Auf diese Konsole setzt die gleichfalls kleeblattförmige Kanzelbrüstung auf, nur daß zwischen den Rundungen erkerartige Vorsprünge den Umriß noch mannigfaltiger gestalten. ▫



131. Die Sängerkanzel im Stephansdom, Wien. 1513. Von Anton Pilgram. (Nach Knackfuß und Zimmermann.)

Digitized by Google

Eine zweite zur Kirchenausstattung gehörige Gattung dekorativer Werke sind die Ciborien oder Tabernakel, zu deutsch Sakramentshäuschen. Es war ein feiner Gedanke, in der Taufkirche S. Giovanni zu Siena ein solches Tabernakel mit dem Taufbrunnen zu verbinden und so die Behältnisse der beiden wichtigsten Sakramente zu vereinigen. Die Ausführung ward einem Meister anvertraut, der als einziger Sienese neben den Florentiner Meistern der Frührenaissance, Ghiberti und Donatello, sich behaupten kann. Aus dem Wasserspiegel des sechseckigen Taufbeckens, dessen Felder noch durch gotische Figurennischen geteilt und mit Bronzereliefs von der Hand Quercias, Ghibertis und Donatellos geschmückt sind, wächst das laternenartige Tabernakel heraus. Vergleicht man damit das Ciborium, das Benedetto da Majano, der Schöpfer der Marmorkanzel in Sta Croce, ein halbes Jahrhundert nach Quercia für S. Domenico in Siena schuf, so springt die Verfeinerung des künstlerischen Geschmacks in die Augen. Der Aufbau Quercias erscheint gegenüber dem Majanos zu massig, und der hohe, doppeltgegliederte Dachaufbau zu weit ausgezogen. Freilich ist Majanos Aufgabe einfacher, da der Taufbrunnen wegfällt. Er bildet einen schweren viereckigen Sockel aus, den er auf einen besonderen Untersatz mit stark vortretender Deckplatte stellt. Erscheint dieser Unterbau unverrückbar, so ist das eigentliche Tabernakel beweglich gedacht und darum so geformt, als sollte es wie ein Kelch gefaßt und von dem Sockel herabgenommen werden können. Von vollendetem Ebenmaß in den Proportionen und entzückender Feinheit der Modellierung ist der Fuß der Laterne. Rosettenbesetzter Knauf, Eierstab und Akanthus sind die Motive, aus denen er sich zusammensetzt, Kannelierung und Zahnschnitt, wie sie bei Quercia auftreten, sind verbannt. Die Laterne erscheint infolge der Durchbrechung der Füllungen luftiger und daher leichter als bei Quercia, auch das Kuppeldach ist vereinfacht, ohne Giebel und Figurenschmuck. Es folgt eine Laterne, die das Hauptmotiv im kleinen wiederholt, aber statt des Helms die Statuette des Erlösers. So weiß Benedetto auf Grund der künstlerischen Errungenschaften der Zwischenzeit sein Vorbild mit dem ihm eigenen Formgefühl zu einem schlechthin vollkommenen tektonisch-dekorativen Organismus auszugestalten. ▫

132. Taufbrunnen in S. Giovanni zu Siena. Von Jacopo della Quercia. (Phot. Brogi.)

Digitized by Google

133. Ciborium in S. Domenico zu Siena.
Von Benedetto da Majano. (Phot. Brogi.)

Digitized by Google

134. Kentaur und Lapithe.

135. Lapithe und Kentaur.

Ein stolzes Siegesdenkmal war es, welches das aus der Persernot verjüngt hervorgegangene Athen auf der Höhe der Burg errichtete, sich zum Ruhme, seiner Erretterin, der jungfräulichen Göttin Athene, als Dank (19). Aber eins fehlt in dem reichen bildnerischen Schmuck, womit Phidias und seine Genossen den Parthenon überschüttet haben, die Darstellung der Sieger und der Besiegten selbst, sicherlich aus einer Empfindung sittlich-religiösen Taktes heraus, wie sie schon aus Homers Worten spricht: »Sünde ja ist's, laut über erschlagene Männer zu jauchzen« (Odyssee 22, 412). Nur im Spiegelbilde der großen Taten der Vorzeit feiert man den eignen Sieg, als einen Sieg der hellenischen Geisteskultur über das rohe Barbarentum, wie ihn die Götter über die Giganten, die Lapithen über die Kentauren, die eignen Vorfahren der Athener über die Amazonen und die Achäer über die Trojaner davongetragen hatten. Von den 92 Metopen rings um den Tempel, auf denen diese vier verschiedenen Kämpfe geschildert werden, sind die der Südseite am besten erhalten. Sie gelten jenem Streit der Lapithen und Kentauren bei der Hochzeit des Peirithoos, in dem Theseus mit seinen Athenern dem Freunde zu Hilfe eilte. Eine ebenso schwierige wie lohnende Aufgabe für die Künstler, auf enger Bildtafel dem Zusammenstoß der tierischen Kraft dieser Roßmenschen mit athletisch geschulten hellenischen Jünglingen immer wieder eine neue Wendung zu geben! Das Relief selbst mußte unter dem Schatten der weitvorspringenden Gebälke ein hohes sein; die Figuren sind teilweise in voller Körperlichkeit vom Grunde losgelöst und hoben sich farbig vom einfarbigen Hintergrunde ab.

134. Der Kentaur hat den Lapithen niedergeritten, so daß dieser ins Knie gesunken ist. Nur mit Mühe hält er sich noch mit der Linken am Boden aufrecht und sucht mit der Rechten dem Druck zu begegnen, den der Kentaur mit der Linken auf seinen Kopf und zugleich mit dem linken Vorderhuf auf seinen rechten Oberschenkel ausübt. Doch vergebens, schon holt der Kentaur mit der Rechten zum tödlichen Streiche aus. Überblicken wir die Komposition im ganzen, so ist der Künstler offenbar fast ängstlich bemüht, bei beiden Kämpfern Gliederbau und Bewegungsmotive in allen Teilen völlig übersichtlich auseinanderzulegen. Fast ganz ist die Überschneidung vermieden, nur der abgebrochene rechte Vorderfuß des Gegners überschnitt den Schenkel des Lapithen, und der (farbige) Mantel des letzteren sinkt von seiner Schulter herab und bildet eine Folie für den nackten Körper. Endlich ist der Oberkörper beider Kämpfer infolge des ihnen gegebenen Bewegungsmotivs in der Hüfte gedreht und so gleichsam in die Bildebene gelegt. ▫

Fortgeschrittener erscheint bereits 135. Die Art, wie der Niedergesunkene sich aufrechthält, ist natürlich und überzeugend. Verwunderlich dagegen ist sein Versuch, sich gegen den Wurf mit dem schweren Weinkrug — Wein und Weiber hatten beim Hochzeitsmahle die Leidenschaften der Halbtiere erhitzt — durch diese Schildhaltung zu schützen. Aber die griechische Kunst hat sich nie gescheut, zugunsten höherer Zwecke von der Wirklich-

Digitized by Google

136. Triumphierender Kentaur.

137. Siegreicher Lapithe.

keit abzuweichen: die richtige Schildhaltung würde die Klarheit und Abrundung der Komposition beeinträchtigt haben, und so wird der Schild statt senkrecht zum Reliefgrund in diesen selbst hineingelegt. Nun fällt uns auch erst auf, daß der Tierkörper im Verhältnis zu klein gebildet ist, auch dies aus höhern künstlerischen Gründen, weil sonst die Masse des Tierischen die Komposition erdrückt hätte. Wenn wir in dem Blick des Unterlegenen die Bitte um Schonung, in dem scheinbaren Zögern des Kentauren eine Regung des Mitleids zu lesen glauben, so haben diese ethischen Momente dem Künstler sicherlich ferngelegen; es ist nur eine gewisse altertümliche Gebundenheit des Stils, die einen solchen Eindruck hervorruft.

Diese leise Gebundenheit ist ganz überwunden in den beiden anderen Metopen. Wie sprengt der siegreiche Kentaur triumphierend über den am Boden sich windenden Feind! Mit dem Schweif peitscht er jubelnd die Luft, und selbst Tatze und Schweif des Löwenfells, das er als Schild über den linken Arm geworfen hat, nehmen an diesem Siegestaumel teil; die (abgebrochene) Rechte schwang wohl siegesbewußt eine Waffe. Aber auch der Besiegte verdient Beachtung. Wie kunstvoll ist der edle Leib mit dem todesmatt zurückgesunkenen Haupt davor bewahrt, eine unförmige Masse zu bilden! Das linke Knie hält der rechte Hinterfuß des Kentauren in der Schwebe, das rechte ist im scharfen Winkel gebogen, weil der Sieger mit seinem linken Hinterhuf auf dessen Spanne getreten ist. Auch hier bei beiden Gegnern das Bestreben, dem Körper möglichst viel Fläche für die Vorderansicht abzugewinnen. Beachtenswert ist auch das hier deutlich befolgte Gesetz der Raumfüllung, welches keine größeren leeren Flächen duldet.

Und endlich 137! Der Grieche, vielleicht der attische Nationalheros Theseus selbst, hat einen Kentaur im Nacken gefaßt und stößt ihm die hocherhobene Lanze in den Rücken. Dahin greift die Rechte des Kentauren, während er mit der Linken sich von dem Griff des Siegers freizumachen sucht. Hier kommen zu den bisher beobachteten Vorzügen zwei neue hinzu. Einmal das packende Motiv der gegenseitigen Hemmung im Vorbeistürmen: die Bewegung, welche, wenn fortgesetzt, den Rahmen der Bildtafel sprengen müßte, kommt, weil gegenseitig aufgehoben, augenblicklich zum Stillstand und füllt so, gleichsam festgebannt, zugleich den Rahmen in vollkommenster Weise aus. Und zweitens: was in 134 nur erst schüchtern versucht wird, hier glänzt es in breiter, fast zu malerischer Entfaltung, der prachtvoll drapierte Mantel als Folie für die Kämpfergruppe.

Die Unterschiede im Stil der beiden Metopenpaare erscheinen so groß, daß man geneigt ist, das erste Paar einer älteren Bildhauergeneration zuzuweisen, welche die altertümliche Befangenheit der Schule des Kritios und Nesiotes (188) noch nicht ganz abgestreift hatte, in dem zweiten dagegen die Hand jüngerer Meister zu erkennen, die mehr und mehr in die Auffassung des großen Phidias hineinwuchsen.

Digitized by Google

138. Göttergruppe.

139. Bürger, den Festzug erwartend.

Klingen die in das schwere dorische Gebälk des Parthenon eingespannten Einzelkämpfe der Metopen weithin wie schmetternde Trompetenstöße, so empfängt uns beim Eintritt in die Ringhalle feierliche Prozessionsmusik. Nicht wie dort in Einzelgruppen zerhackt, sondern in ununterbrochenem, schier unabsehbarem Flusse schreitet auf dem bunten Band des Frieses im Bilde der Zug einher, der sich an den großen Panathenäen durch die Straßen der Stadt hinauf zur Burg bewegte, um dem uralten Holzbild der Stadtschirmerin Athene im Erechtheion (23) ein kostbares, von attischen Frauen und Mädchen gewebtes Gewand darzubringen. Sterblichen Augen unsichtbar haben, heute bei Athene zu Gaste, die Götter auf Stühlen Platz genommen; stehend harren die höchsten Beamten, auf ihre Stäbe gestützt, der Spitze des Zuges entgegen. Und nun naht feierlich, zu Fuß, zu Wagen, zu Roß die edelste Menschenblüte Athens, bis am Schluß des Zuges die Bewegung stockt; wir sind am Ausgangspunkt der Prozession angelangt, wo man sich erst zum Zuge rüstet und ordnet. Nur wenige Platten aus dem 190 m langen, vielfach zerstörten Friese können wir hier geben; das Relief ist ganz flach, da es nur indirekt, aus der Tiefe durch den Widerschein der Marmorplatten des Säulenumgangs, Licht erhielt. ◻

138. Zwei Götter und eine Göttin, Poseidon, Apollo und Artemis, sitzen in behaglicher Ruhe, sich unbeobachtet fühlend, halb hintereinander, halb nebeneinander. Da sie alle im Profil sitzen, so müßten die Stühle strenggenommen in der Weise senkrecht zur Bildfläche stehen, daß die Nebeneinandersitzenden sich decken. Diese Konsequenz zog, wie 140 zeigt, die ägyptische Kunst. Die Verdoppelung der Umrisse des Königspaares wirkt wie eine Karikatur. Eine zweite Möglichkeit wäre, die Nebeneinandersitzenden hintereinander aufzureihen. Diesen Weg schlug die alte griechische Kunst ein. So sitzen auf dem Fries eines delphischen Schatzhauses, dem künstlerischen Vorläufer unseres Götterfrieses, die Götter, lebhaften Anteil an einem Kampfe des trojanischen Krieges nehmend, in zwei Gruppen einander gegenüber (143). Das Unnatürliche dieser Lösung leuchtet ein. Phidias fand die Lösung durch Kombination der ägyptischen und der archaisch-griechischen Anordnung: er staffelt die Stühle in der Diagonale des Grundrisses halb neben-, halb hintereinander. Genialer noch als dieser technische Kunstgriff ist die Kunst der Charakteristik, mit der die auf dem delphischen Relief noch so gleichartigen Götter durch ihre Haltung und ihren Typus unterschieden werden. Man vergleiche Poseidon und Apollo, den älteren und den jüngeren, den bärtigen

140. Amenhotep IV. und seine Gemahlin. Nach Lepsius.

Digitized by Google

141. Gruppen aus dem Reiterzuge. 142.

und den unbärtigen Gott. Dieser in der Brust schmal, streng im Profil, jener, weil sich nach ihm umsehend, voll entfaltet; dieser den (zu ergänzenden) Dreizack tief fassend, jener sein Zepter hoch aufstützend; dieser mit nebeneinandergehaltenen Knien den rechten Fuß zurücksetzend, jener einen Fuß über den andern legend, so daß die Knie deutlich auseinandertreten. Auch die Haltung der rechten Arme ist charakteristisch unterschieden, hier lässig, dort zierlich. Dem entspricht die Gewandung. Bei Poseidon liegt der Zipfel des Mantels auf dem Schoß, die Falten zwischen den Füßen sind hart und trocken; über Apollos aufgestützten Arm fällt der Mantel in reicher, dreieckiger Drapierung herab, auch sind die von der Kniekehle ausgehenden Faltenzüge schön geschwungen. Von vollendeter Anmut endlich ist die jugendliche Schwester des Apollo in ihrer Mädchenhaube, im feinen Linnenchiton, der sich deutlich vom schwereren Stoff des Mantels abhebt, und in der echt weiblichen Haltung der rechten Hand, die den von der linken Schulter halb herabgeglittenen Chiton reizvoll festhält.

Ohne die Nähe der Götter zu ahnen, steht, ihnen den Rücken zukehrend, die Gruppe der nach attischem Brauch auf ihre Stäbe gestützten Männer; besonders prachtvoll ist das Motiv der die rechte Seite der Platte abschließenden Figur. Alle vier sind in Haltung, Gewandung, Ausdruck verschieden. Als stehende Figuren sind sie natürlich kleiner als die sitzenden Götter, so daß deren Größe und Hoheit bedeutungsvoll hervortritt; zugleich ist dies eine Folge der gleichen Frieshöhe, welche überall auch annähernd gleiche Kopfhöhe (Isokephalie) verlangt, damit keine toten Stellen bleiben. Dies Gesetz ist, wenn auch ohne Pedanterie, auf dem ganzen Fries durchgeführt, wie dies ein Blick auf die beiden Reiterplatten lehrt; die Kopfhöhe des Festordners im Hintergrunde ist dieselbe wie bei den Reitern. Im übrigen bedarf es für die Reiterplatten kaum eines Wortes, so unmittelbar wirken sie durch ihre vollendete Schönheit. In freier Haltung, die edeln, bürstenmähnigen Rosse zu kurzem Galopp kräftig zusammennehmend, sprengen die jugendlichen Reiter heran. Auch hier ist der Kunstgriff angewandt, daß die in Gliedern zu vier oder fünf Reitenden in der Diagonale aufgereiht erscheinen; der nicht überschnittene Reiter ist jedesmal der linke Flügelmann seines nach links in die Tiefe sich entwickelnden Gliedes.

Ares Aphrodite Artemis Apollo Zeus Athene Hera ?

143. Relief vom Schatzhaus der Knidier zu Delphi.

Digitized by Google

144. Grabmal des Dexileos, gefallen 394 v. Chr.

145. Grabmal der Hegeso, Tochter des Proxenos.

An der Gräberstraße vor dem Dipylontore zu Athen.

Der Einfluß der Parthenonbauhütte bleibt auch für die Folgezeit maßgebend. Ihn verraten auch die beiden schönsten Grabmäler, die noch heute draußen an der Gräberstraße vor dem Dipylontore stehen. Dexileos ist laut Inschrift als »einer der fünf Reiter«, also vielleicht im Adjutantendienst verwendet, im korinthischen Feldzug 394 v. Chr. gefallen. Ideal wie die Darstellung des Verstorbenen ist auch die dargestellte Szene; sie vereinigt alle Vorzüge der Reliefplastik in sich, ungezwungene Gruppierung und Raumfüllung, klare Entfaltung der Formen und Bewegungsmotive sowie Schönheit der Linienführung, und gehört fortan zum eisernen Typenbestande der griechischen Kunst. Steht so das Grabmal im Format wie in der Geschlossenheit der Komposition den Metopen des Parthenon nahe (auch hier glauben wir, wie in 135, in Blick und Haltung des Siegers ein mitleidiges Zögern zu bemerken), so erscheinen anderseits Roß und Reiter wie aus dem Fries gestohlen; die Erhebung des Reliefs steht zwischen beiden mitteninne.

Und nun zum Grabmal der Hegeso, der Tochter des Proxenos! Auf einem schön geschweiften, standfesten Sessel mit breiter, runder Rückenlehne sitzt die Herrin, um nach vollendeter Toilette aus dem ihr von der Dienerin dargereichten Kästchen ein (ehemals in Farbe angegebenes) letztes Schmuckstück, etwa eine Halskette, auszuwählen. Während beim Dexileosgrab der akroteriongeschmückte Giebel in der Luft schwebt, ruht er hier auf zwei einfachen Pfeilern. Sie geben den Figuren den festen idealen Rückhalt, dessen sie, einander zugeordnet und von der Außenwelt abgekehrt, bedürfen; indem jedoch der Stuhl der Herrin und die Figur der Dienerin etwas über diesen Rahmen hinausgreifen, werden seine starren Linien fein gemildert. Daß die in einem langen, groben Ärmelgewand herantretende Dienerin erheblich kleiner gebildet ist als die sitzende, reichgekleidete Herrin, kann uns nicht mehr befremden, zugleich ergibt sich dabei der Vorteil, daß diese als die Hauptfigur, jene als die Nebenfigur erscheint. Beide aber werden durch ein einfaches, fast unscheinbares Motiv zu einer Einheit von wunderbarer Harmonie zusammengeschlossen. Der von

Digitized by Google

146. Demeter, Triptolemos, Persephone. Relief aus Eleusis. (Phot. Bruckmann.)

den Händen der Herrin fast zu zierlich gehaltene Schmuck befindet sich fast mathematisch genau in der Mitte der Bildfläche; auf ihm ruht der prüfende Blick beider, an sich völlig ausdruckslos, aber durch die gesenkte Haltung der Köpfe scheint er tiefes Leben zu gewinnen. Mit geringen Mitteln, ehemals durch Farbe unterstützt, ist trotz der flachen Erhebung des Reliefs Tiefengliederung erreicht: dahin gehört der bleibeschwerte, über den Stuhl herabhängende Gewandzipfel, die Überschneidung des Gewandes durch den linken Arm, die Wendung des Oberkörpers, das Hervortreten des rechten Armes, hinter dem dann noch der leichte Kopfschleier herabfällt. Und neben der Geschlossenheit und scheinbaren Dreidimensionalität der Komposition eine wunderbare Ruhe! Sie wird hervorgebracht durch die Betonung der beiden Hauptrichtungen, der Horizontale (Rahmen, Stuhlsitz, Oberschenkel, Unterarm, Kästchen) und der Vertikale (Rahmen, Stuhllehne, Oberarm beider Figuren, vertikale Falten, Oberschenkel und Rückenlinie der Dienerin), ferner auch durch parallele Linienführung (wie bei den rechten Unterarmen und den Unterschenkeln beider Figuren). Der Gehalt des Werkes aber geht über das einfache Motiv weit hinaus. Daß diese schöne Frau in der Blüte dahingerafft wurde, das legt für jedes empfindende Gemüt den Gedanken des Schillerworts nahe: »Auch das Schöne muß sterben!« So liegt eine wundersame Stimmung leiser Wehmut über dieser Alltagsszene und gibt ihr einen Wert, der, weil echt menschlich, über den Wandel der Zeiten erhaben, also ewig ist. ▫

Und neben dem privaten Grabrelief ein religiöses, an Ort und Stelle gefundenes Kultbild: Triptolemos, der Sohn des Königs Keleos von Eleusis, wird von den beiden großen eleusinischen Gottheiten, Demeter und Persephone, ausgesandt, um in ihrem Dienste den Segen des Ackerbaues unter den Menschen zu verbreiten. Die Göttin zur Linken, mit offenem Haar, im dorischen, ärmellosen Wollengewand (Peplos), die Linke am Zepter hoch aufstützend, reicht dem in freier, edler Haltung vor ihr stehenden Knaben einen kleinen Gegenstand, vermutlich eine Ähre, während die Göttin zur Rechten mit aufgestecktem Haar, jonischem Linnenpeplos und Mantel, mit großer brennender Fackel soeben herantritt, um ihm einen Kranz aufs Haupt zu drücken. Ähre und Kranz waren in Farbe angegeben. Welche der Göttinnen die Mutter Demeter, welche die Tochter Persephone ist, ist strittig, doch würde man geneigt sein, in der matronenhaft strengen, die Haupthandlung vollziehenden Göttin zur Linken die Erdmutter, in der beweglicheren zur Rechten die Tochter zu erkennen. Auch in dieser, fast ganz auf die Vertikale gestellten Komposition ist es von hohem Reiz, den Mitteln im einzelnen nachzugehen, durch welche der Künstler die Gefahr der Eintönigkeit vermieden hat, ohne den streng sakralen Charakter des Werkes zu verletzen: auch hier ist der Stil ganz von dem großen Geist des Phidias durchtränkt. ▫

Digitized by Google

147. Hermes, Eurydike und Orpheus. Relief in Neapel.
(Phot. Brogi.)

Durch die Macht des Gesanges hatte Orpheus seine geliebte Gattin von dem König der Unterwelt wiedergewonnen und führt sie zum Lichte empor. Da, auf der Mitte des Weges, vergißt er voll Sehnsucht die Bedingung, unter der sie ihm zurückgegeben war: er schaut sich nach ihr um, und sogleich führt Hermes, der Seelengeleiter, sie zum zweiten Male, diesmal unwiderruflich, in den Hades zurück. Diesen Augenblick stellt das Relief dar. Orpheus, in thrakischer Fuchspelzmütze und hohen Stiefeln, über dem gegürteten Chiton die bis über die Knie reichende Chlamys, hat sich soeben umgedreht und begrüßt Eurydike mit der Rechten. Diese, im dorischen Peplos, das Haupt, wie bei Verstorbenen üblich, mit dem Schleier bedeckt, legt dem Gatten vertraulich die Linke auf die Schulter, wie um sich seiner Gegenwart zu versichern. Aber Hermes ergreift ihre Rechte und trennt auf immer die Liebenden. — Wohin wir blicken, überall eine Fülle hoher künstlerischer Weisheit! Drei gleich große Figuren auf engem Raum und doch nicht beengt, die beiden Hauptfiguren in breiterer Entfaltung, die dritte im Profil; alle drei zu einer Einheit verbunden und doch wieder die mittlere mit der zur Rechten wie zur Linken ein zusammengehöriges Paar bildend: auf der einen Seite die beiden Gatten, durch die innige Neigung der Häupter eng vereint, auf der andern die, die alsbald gemeinsam den Rückweg antreten müssen, in gleichem Schritt und Tritt. Wahrlich ein Chiasmus von tragischer Gewalt: die Herzen haben sich gefunden, aber die Füße müssen sich trennen; in einen Augenblick zusammengedrängt Wiedersehen und Abschied, süßeste Freude und bitterstes Weh! Und wie wird diese Dreiheit durch die Sprache der Arme und Hände förmlich zur Einheit! Man verfolge die Linienführung von der in rührender Verlegenheit in die Falten seines Chitons greifenden rechten Hand des Hermes an bis zur rechten Schulter,

Digitized by Google

von da dem Saume der Chlamys entlang bis zu der Verschränkung der Linken des Hermes und der Rechten der Eurydike, dann wieder aufwärts zur Schulter und hinüber zu dem in sich selbst zurücklaufenden Doppelmotiv der Linken der Eurydike und der Rechten des Orpheus, bis schließlich das Auge der Richtung von Eurydikes linker Hand folgend zur linken Schulter des Orpheus hinüber und hinab zu seiner unter den Falten der Chlamys die Leier haltenden Linken läuft. So sind die Enden dieser Bewegung deutlich kontrastiert: bei dem mehr äußerlich beteiligten Hermes ist es ein innerliches, bei dem innerlich beteiligten Orpheus ein äußerliches Motiv. Auch sonst fein abgewogene Kontraste: die langbekleidete Frau zwischen den Männern im gegürteten Chiton; Hermes, den Reisehut im Nacken, barhaupt, Orpheus bedeckten Hauptes; Hermes' rechter Arm bloß, Orpheus' linker verhüllt; Hermes mit nackten Beinen, Orpheus hochgestiefelt. Wie geschickt wird endlich durch den bis zur rechten Hüfte reichenden Überschlag bei Eurydike das Auge in die Diagonale gezogen, damit es nicht vom Gürtel des Hermes zu dem des Orpheus eine Horizontale ziehen kann, die das Bild in zwei Hälften zerschneiden würde. Und dazu das feine Spiel paralleler, kontrastierender, radial ausstrahlender, die Körperformen umschreibender Faltenzüge! Der tragische Gehalt aber macht es wahrscheinlich, daß das Original das Weihgeschenk eines Chorführers war, der in einer gleichnamigen Tragödie den Preis gewonnen hatte. Der Künstler wird in der Schule des Phidias zu suchen sein: hier ist die edle Einfalt und stille Größe, die Winckelmann und seiner Zeit als das Kennzeichen der gesamten griechischen Kunst erschien. ▫

Und endlich ein politisches Relief, die Kopfleiste eines Bündnisvertrages zwischen dem Volk (Demos) von Athen und der Insel Kerkyra. Der Demos in Gestalt eines würdigen Mannes ruhig, fast lässig, auf einem Steinsitz, vor ihm die Kerkyra, in fast koketter Haltung sich ihm zuwendend, nachdem sie eben noch Athene zugewendet war, die in Chiton und Mantel, mit korinthischem Helm, in der Linken die Lanze, leicht gesenkten Hauptes mit der Rechten auf den unten eingemeißelten Wortlaut des Vertrages hinweist. Auch hier völlige Klarheit der Komposition, wohltuende Gegensätze männlicher Ruhe, weiblicher Beweglichkeit und göttlicher Würde. Mit großer Treffsicherheit ist hier das Problem gelöst, drei Figuren ohne engere Berührung so zu gruppieren, daß zwei von ihnen ein zusammengehöriges Paar bilden, das zu der dritten in gleichem Verhältnis steht. Man könnte von einer Gravitation der Beziehungen reden, die zwischen diesen drei Gestalten obwaltet: man denke sich zum Beispiel Athene auf gleiche Entfernung nahegerückt, so würde sie mit den andern in eine Reihe gestellt, und ihre Unnahbarkeit als Göttin wäre ebenso dahin wie ihre Bedeutung als Garantin des Bündnisvertrags. ▫

148. Athenisches Urkundenrelief. 375 v. Chr.
(Nach Brunn.)

Digitized by Google

149a, b. Odysseus tötet die Freier.

150. Vom borghesischen Sarkophag. Louvre, Paris.

151. Asmus Jacob Carstens. Priamos bei Achill. (Nach »Carstens' Werke«. Leipzig, A. Dürr.)

Während heutzutage Relief und Gemälde als zwei gesonderte Kunstarten gelten, waren beide nach griechischer Auffassung von Haus aus eng verwandt, ja fast identisch. Das Vasenbild zum Beispiel mit der Darstellung des Freiermords, der Nachklang eines Wandgemäldes von der Hand des großen Malers Polygnotos, könnte mit Leichtigkeit ins Relief übertragen werden: dieselbe Klarheit der Umrisse, das gleiche Streben, Überschneidungen zu vermeiden, sofern sie nicht zur Klarstellung der Tiefenverhältnisse nötig sind, dabei Entwicklung der äußeren Motive aus den inneren, ja sogar Selbständigkeit dem Epos gegenüber, das die Anwesenheit von Mägden bei dem Freiermord nicht kennt. Wie erklärt sich diese Verwandtschaft? Daraus, daß das Relief aus der Malerei hervorgegangen ist. Die alte griechische Malerei kannte nur Umriß und Innenzeichnung bei flächenartiger Färbung, aber noch keine Schattierung. Wollte man den Figuren den Schein körperlicher Rundung geben, so ging man zum Relief über, das heißt, man entwarf die Figuren auf der Oberfläche der Steinplatte, umriß die Konturen mit dem Meißel und ging dann nach Bedürfnis in die Tiefe des Steines hinein, um die Figuren andeutungsweise modelliert herauszuheben. Wurden dann auf das so entstandene Relief die Farben aufgetragen, so hatte man ein Gemälde, das vor dem gewöhnlichen nur den Schein größerer Lebenswahrheit voraus hatte. Zu dieser linearen Einfachheit des alten Vasenbildes suchte der Klassizismus eines Carstens und Thorwaldsen von der Gedrängtheit der späten Sarkophagreliefs zurückzukehren. Der

Digitized by Google

Rotfiguriges Vasenbild. Berlin.

152. Bertel Thorwaldsen, Priamos bittet Achill um Hektors Leiche. (Phot. Trydes Verlag.)

Däne Carstens, der Bahnbrecher dieser Richtung, legt in seiner Zeichnung im Anschluß an den sog. borghesischen Sarkophag die Gestalten des Priamos und Achill reliefartig auseinander. Strenger als der Zeichner Carstens hält sich der Plastiker Thorwaldsen an die Gesetze des griechischen Reliefstils. Zur völligen Entfaltung der Heldengestalt Achills fügt er einen derben Tisch und eine Fußbank hinzu. So kann er alle Glieder des Heldenleibes mit einer Art von berechneter Statik aufbauen. Aber, so fragen wir, entspricht diese bewußt lässig-schöne Haltung dem ergreifenden Vorgang? Nein, nicht aus dem seelischen Motiv ist die äußere Haltung entwickelt, sondern diese wird ohne Rücksicht auf jenes gestaltet und wirkt daher frostig. Dahin gehört auch, daß Achill den Helm auf dem Haupte hat, obwohl er doch in seinem Zelte sitzt. Fast noch schlimmer ist die Gestalt des Mannes zur Rechten. So fleischerknechtmäßig durfte nicht zuschauen, wer dem edeln Achill irgendwie nahestand. Wenig befriedigen endlich die beiden Begleiter des Priamos: namentlich die Haltung des vorderen ist unschön und nur darauf berechnet, den Winkel zwischen Priamos und dem zweiten Begleiter gewissermaßen als Winkelhalbierende auszufüllen. So ergibt die Analyse, daß der Klassizist Thorwaldsen über der äußern Form die Entwicklung aus dem Seelischen vergaß: von außen her suchte er zu erreichen, was doch nur der selbstverständliche künstlerische Ausdruck innerer Vorgänge sein durfte. ◘

Digitized by Google

153. Grabmal Stuardi. Rom. Von Antonio Canova.
(Phot. Neue Photograph. Gesellschaft, Steglitz.)

Canova, dem Vorkämpfer des Klassizismus in Italien, waren wir bereits oben als dem Erneuerer des monumentalen Grabmals begegnet (127). Hier ist der Ort, auch die plastische Formensprache jenes Denkmals einer Analyse zu unterziehen. Man erkennt, wie reliefartig die Gruppe zur Linken wirkt, während bei der zur Rechten mit der Wendung in die Tiefe zugleich der Übergang zu wirklicher Rundplastik sich vollzieht. Meisterhaft ist die Gruppe links auf den ihr zugedachten Platz zugeschnitten, ja man kann sagen, daß Canova in ihr die schräge Kante der Pyramide geradezu ins Plastische übersetzt hat. Die Hauptrichtungslinie der Greisenfigur, vom Kopf bis zum rechten Fuß, fällt mit dieser Kante zusammen, einzelne Gliedmaßen, so der linke Unterschenkel und der rechte Unterarm des Greises, bei dem Mädchen die unter dem Gewand hervortretenden Formen des rechten und linken Beins, bei beiden endlich der gebeugte Nacken laufen ihr parallel. Nicht ohne Absicht hebt sich das reizende Profil des Mädchenkopfes mit der zarten Nackenlinie von der glatten Fläche ab. Die den Richtungsunterschied bezeichnende Vertikale ist bei beiden Figuren durch den rechten Oberarm und die dem Gesetz der Schwere gehorchenden Gewandfalten vertreten, die beruhigende Horizontale durch die Stufen und die wagerechten Fugen des Grabmals. Weniger erfreulich wirkt die Mittelgruppe namentlich durch die etwas kleinliche Faltenbehandlung; wie ein schleppender Trauermarsch fließen die Gewänder einförmig herab. — Ein wirkliches Relief von der Hand Canovas zeigt das Grabmal Stuardi, zugleich auch die Virtuosität seiner Technik. Nur scheinen die beiden geflügelten Genien in ihrer Pose zu ausstudiert, daß man ihnen zurufen möchte: Um Himmels willen, Kinder, rührt euch nicht, sonst ist eure ganze Schönheit hin! Trotzdem wäre es, historisch betrachtet, eine schreiende Ungerechtigkeit, wollte man Canova und Thorwaldsen an der Antike nur messen, um darzutun, wie weit sie hinter dem Vorbild, das sie in den Augen ihrer Zeitgenossen erreicht, ja übertroffen zu haben schienen, zurückgeblieben sind. Daß man die

Digitized by Google

154. Adolf Hildebrand, Bogenschützen.
(Nach Heilmeyer, Adolf Hildebrand.)

155. Adolf Hildebrand, Flötenbläser.
(Nach Photographie.)

Antike mehr als eine Kunst der schönen Linien und Formen erfaßte und den leisen Klang des Seelischen in ihr überhörte, kam daher, daß die Ohren noch betäubt waren durch das rauschende Fortissimo der Kesselpauken des Barock. ▫

Diesen leisen Klang hat dem Marmor in neuerer Zeit erst wieder Adolf Hildebrand entlockt. Er erkannte, daß es nicht darauf ankam, wie Thorwaldsen aus einer umfassenden Kenntnis des antiken Formenschatzes heraus für jede Aufgabe sofort die von den Alten gegebene Lösung zur Hand zu haben und zu verwerten, sondern darauf, aus jedem Motiv unabhängig von äußerlicher Nachahmung der Antike, aber in Befolgung antiker Formgesetze die naturgemäße Lösung von innen heraus zu entwickeln. Damit ging Hand in Hand die Erneuerung der antiken Relieftechnik. Statt, wie es bisher geschah, die Figuren auf eine Schieferplatte in Ton aufzutragen und dies Modell dann in den Marmor zu übertragen, ging Hildebrand wieder (vgl. S. 88) von der Oberfläche der Marmorplatte aus, um von da in die Tiefe zu arbeiten. So gelang ihm etwas so antik Anmutendes wie die Bogenschützen (vgl. auch 149a). Wie vollendet schön die Raumfüllung, wobei der große Bogen eine hervorragende Rolle spielt (man bemerke z. B., wie gut der spitze Kopf des Jagdhundes in den Winkel hineinpaßt, den der vordere Umriß des nach Weise halbwüchsiger Burschen überschlanken Knabenkörpers mit der Bogensehne bildet), wie vortrefflich das neu erfundene Motiv des Greises, wie sprechend seine Gebärde, wie völlig frei von aller Konvention das den Alten dürftig deckende Gewand! Überall das Ergebnis tiefen Nachdenkens und doch keinerlei Aufdringlichkeit! Ebenso selbstverständlich steht der Flötenspieler da, auch ein junger Bursch, ganz in sein Spiel versunken. Wie einfach das Motiv und doch wie geeignet, um den in den Hüften leicht gebogenen schlanken Leib in seiner edlen Schönheit ungesucht zu zeigen. Hier ist keine Pose wie beim Grabmal Stuardi, hier ist unverfälschte, anspruchslose und doch im Sinne der Antike geläuterte Natur! ▫

Digitized by Google

156. Dionysos (sog. Theseus) vom Ostgiebel des Parthenon. London.

Suchen wir von dem an den Hintergrund gebundenen, mit ihm verwachsenen Relief den Übergang zur vollen körperlichen Wiedergabe organischer Formen, zur Rundplastik, so kehren wir wieder zu dem dorischen Tempel, und zwar zu seinem Giebelschmuck zurück, in dem die griechische Kunst einen ihrer Höhepunkte erreicht. Das flache Giebeldreieck, das wie ein mächtiger Adler seine Fittiche ausbreitet, war, wie die Metopen des dorischen, der Fries des jonischen Tempels, von Haus aus nur bemalt. Das Verlangen nach körperlicher Wirkung in Licht und Schatten führte, während aus guten Gründen der Fries (S. 82) beim Flachrelief, die Metope (S. 80) beim Hochrelief stehenblieb, bei dem von stark vortretenden architektonischen Gliedern eingerahmten Giebeldreieck durch verschiedene noch nachweisbare Zwischenstufen hindurch zur völligen Ablösung und Abrundung. In den Giebelgruppen erhebt sich über die Fanfarenstöße der Metopen und den feierlichen Prozessionsmarsch des Frieses jubelnd eine machtvoll sich steigernde und dann wieder leise verklingende Tonsymphonie.

Auch hier, wie bei den Metopen und dem Fries, steht der perikleische Parthenon in vorderster Linie. Die wunderbare Geburt der Athena aus dem Haupte des Zeus war das Thema des Ostgiebels. In der Mitte des Giebels, an seiner höchsten Stelle, schlugen naturgemäß die Wogen des aufregenden Ereignisses am wildesten empor, um dann nach beiden Seiten allmählich zu ebben. So erklärt sich auch die göttliche Ruhe der hier abgebildeten, dem Ostgiebel entstammenden überlebensgroßen Figuren, über deren Platz im Giebel kein Zweifel möglich ist. Nur die Götter des Olymp, welche den Tag und die Nacht regieren, Helios und Selene, füllten links und rechts noch die äußersten Winkel aus, dort Helios, mit seinem Gespann eben den Fluten des Okeanos entsteigend, hier Selene im Begriff, mit müden Rossen in sie hinabzutauchen.

Von jenem Ereignis noch völlig unberührt, der Giebelmitte den Rücken kehrend, lagert der jugendliche Gott in seliger Gelassenheit. Er hat sich's am Abhang des Olymp bequem gemacht; sein Pantherfell — daher wohl Dionysos, dessen Heiligtum am Südabhang des Burgfelsens ebenso hingelagert war wie er selbst hier am Felshang des Olymp — und seinen Mantel hat er als Unterlage über den rauhen Fels gebreitet. Die Linke mag ein Trinkhorn, die Rechte eine Trinkschale gehalten haben, mit der der Gott des Weines seinen Bruder Helios bewillkommt, sobald er mit kräftigen Armen seine Feuerrosse zügelnd vor ihm aus den im Giebel plastisch angegebenen Wellen emportaucht.

Obwohl völlig rund gearbeitet, selbst auf der keinem Menschen sichtbaren Rückseite, ist das Reliefartige des Werkes doch unverkennbar. Durch das Aufstützen des linken Armes ist der Schwerpunkt des Körpers etwas nach der linken Seite verschoben. Infolgedessen entwickelt sich einmal der kräftig modellierte Oberkörper in Dreiviertelansicht, ferner aber

Digitized by Google

157. Zwei Moiren (Schicksalsgöttinnen) vom Ostgiebel des Parthenon. London. (Phot. Bruckmann.)

kommt der linke Oberschenkel tiefer, der rechte höher zu liegen und ermöglicht so im Verein mit der Kreuzung der Unterschenkel die volle Entfaltung der unteren Gliedmaßen für das Auge des Beschauers. Das von dem wohlgeformten Halse getragene, noch in der Verstümmelung edel wirkende Haupt macht die Wendung des Körpers nicht mit, sondern wird durch eine leise Drehung des Halses wieder ins Profil zurückgenommen; auch die muskelstarken Arme erscheinen, nicht in absichtlicher Pose, sondern aus dem vorauszusetzenden Motiv heraus entwickelt, ebenfalls fast ganz im Profil, so daß das Auge nicht müde wird, die Umrisse der Gestalt wieder und wieder zu umwandern. Das Aufstützen des Armes verschiebt auch die Muskelpartien des Oberkörpers gegeneinander, ein Vorteil, dessen sich zum Beispiel der Achill Thorwaldsens (152) — ein auch sonst lehrreicher Vergleich — durch die künstliche Anordnung der rechten Körperhälfte begibt.

In den weiblichen Gegenstücken aus der rechten Giebelecke, zu denen noch eine dritte hier nicht abgebildete Figur gehört, erkennt man »die schönarmigen Töchter der Nacht«, die drei Moiren, von den Römern Parzen genannt. Sie durften als die gemeinsamen Spinnerinnen des Lebensfadens auch bei dieser himmlischen Geburt nicht fehlen. Die im Schoß der Schwester lässig Gelagerte hielt in der Linken den Spinnrocken, während die Rechte spinnend den Faden zog. Wie beim Dionysos entspringt diese äußere Ruhe der inneren; erst die Gefährtin scheint etwas von der wunderbaren Kunde zu vernehmen: während sie den linken Arm noch um die Schwester legt, beugt sie bereits den Oberkörper vor und zieht die Beine an, um aufzuspringen, wird aber noch durch das Gewicht der in ihrem Schoße gebetteten Genossin niedergehalten.

Auch hier ist die Komposition noch reliefartig, nur daß die Umrisse bei dem reizvollen Faltenspiel der Gewänder weniger erschaut als erraten werden wollen. In reichster Fülle und Mannigfaltigkeit und zugleich in wundervoller Natürlichkeit und Klarheit umschreiben diese die göttlichen Leiber. Ein gröberes Tuch ist als Unterlage über den Fels gebreitet. Die Göttinnen tragen den in feinen Falten brechenden jonischen Linnenchiton; der weite, geknüpfte Ärmel ist der Gelagerten herabgesunken und gibt die rechte Schulter frei. Um den Unterkörper ist in schwereren, kontrastierenden Faltenzügen der wollene Mantel geschlagen. So glitzert und blinkt es auf der Oberfläche des Marmors in hellen Lichtern zwischen tief einschneidenden Schatten, während sich die von warmem Leben durchpulsten nackten Teile dieser überirdischen Gestalten in ruhigen Flächen davon abheben. Die Sehnsucht nach einem Dasein ohne irdische Mühe und Qual, in ewiger Schönheit, wie es den »leicht lebenden Göttern« beschieden sei, sie hat in den gelagerten Gestalten des Ostgiebels eine für alle Zeiten gültige, niemals zu überbietende Verkörperung gefunden.

Digitized by Google

158. Sterbender Krieger aus dem Ostgiebel des Tempels der Aphaia auf Ägina. (Phot. Bruckmann.)

159. Flußgott, sog. Kephisos, aus dem Westgiebel des Parthenon.

Die Giebelskulpturen des Parthenon sind auch darum ein Höhepunkt der Kunst aller Zeiten, weil sie zwei völlig entgegengesetzte Prinzipien mühelos, wie selbstverständlich vereinigen, Notwendigkeit und Freiheit. Der Bildschmuck eines Tempels muß sich den Gesetzen seiner Architektur fügen, und wenn sich schon bei den Metopen dieser Zwang geltend macht, so legt erst recht das spitz zulaufende Giebeldreieck dem Plastiker ein fast unerträglich scheinendes Gesetz auf. Aber gerade dadurch wird die strenge Herrin zur heilsamen Erzieherin: durch freiwillige Erfüllung des Gesetzes wird die Plastik innerlich frei. So decken sich letzten Endes die Gebote von Kunst und Sittlichkeit. »Des Gesetzes strenge Fessel bindet Nur den Sklavensinn, der es verschmäht«, sagt Schiller, und Goethe: »In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister, Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.« — Allerdings, diese Freiheit in der Notwendigkeit mußte in langer, mühevoller Arbeit erst errungen werden. So ist in der Figur vom Tempel der Aphaia in Ägina die Aufgabe noch nicht einwandfrei gelöst. Lebenswahr, wenn auch trocken in der Formgebung, ist das Motiv in

Digitized by Google

160. Sterbender Gallier. Pergamenische Schule. Rom, Kapitol.

den unteren Gliedmaßen wiedergegeben. Etwas künstlich dagegen ist die Lage des Oberkörpers: auf den rechten Arm und die noch das Schwert haltende rechte Hand einerseits, anderseits auf den aufrechten Schild gestützt erscheint sie kaum einen Augenblick haltbar. Um diesen Preis ist, wie bei der Parthenonmetope (134), die reliefartige Entfaltung des Gliederbaues erreicht. Schwerer wiegt ein anderer Fehler. Verfolgt man die Mittellinie des Rumpfes von der Halsgrube abwärts, so ergibt sich eine doppelt gebrochene Linie; das heißt, während der Unterleib ganz der Richtung der Beine folgt, und der Brustkorb gegen diese fast um einen rechten Winkel gedreht ist, vollzieht sich die ganze Biegung des Rumpfes auf der kurzen dazwischenliegenden Strecke vom Nabel bis zum Brustansatz. Das bedeutet eine ganz unmögliche Verrenkung des Rückgrates und der gesamten Muskulatur. Offenbar vermochte dieser Künstler der äginetischen Schule das auf Seite 96 zu besprechende Gesetz der Frontalität noch nicht zu überwinden. Zugleich aber ist es das Kennzeichen einer jungen, aufstrebenden Kunst, daß sie ihre Kräfte überschätzt. Die Unvollkommenheit der Lösung wird für die Nachfolgenden die treibende Kraft zur Vervollkommnung. Dies beweist in unserem Fall die Figur eines Flußgottes aus dem Westgiebel des Parthenon. Er ist im Begriff, sich aus seiner ruhigen Lage in der Giebelecke zu erheben und nach der Giebelmitte umzuschauen, wo der Kampf zwischen Athene und Poseidon um den Besitz Attikas entbrannt ist. Hier ergibt die Linie zwischen den beiden gegeneinander verschobenen Körperhälften keine Brechung mehr, sondern eine sanfte Schwingung, und deutlich hebt sich von den Weichteilen des Unterleibs das feste Gerüst des mächtigen Brustkorbes ab. ▫

Aber nun, welch andere Welt, dieser sterbende Gallier der pergamenischen Schule des 3. Jahrhunderts v. Chr.! Auf seinen ovalen Schild niedergesunken sucht der zum Tode verwundete Hornbläser mit ausgestrecktem linken, untergeschlagenem rechten Bein und aufgestütztem rechten Arm eine Lage, in der jede Spannung der durchbohrten rechten Seite und damit eine Steigerung des Schmerzes vermieden wird; der linke Arm ruht auf dem rechten Oberschenkel, das Haupt mit seinem charakteristischen Barbarentypus ist gesenkt, der Mund im Todeskampf schmerzlich verzogen. — Ein Vergleich des untergeschlagenen linken Beines mit dem des sog. Kephisos läßt erkennen, daß die Rücksicht auf reliefartige Wirkung hier nicht mehr obwaltet; die Figur war auf niedriger Basis im Freien aufgestellt. Die zweidimensionale Komposition war inzwischen durch Lysippos (164) zur dreidimensionalen fortgeschritten. Und von der idealen Schönheit der hohen Kunst des Phidias war man zu dem entgegensetzten Pol, zu realistischer Naturwahrheit, gelangt, die es nicht verschmäht, sogar die lederartig spröde, nicht wie bei den Griechen durch athletische Übungen geschmeidigte Haut des Barbaren wiederzugeben. Doch ordnet sich dieser Realismus einem höhern Zweck unter, der ergreifenden Wiedergabe eines heroischen Todeskampfes. ▫

Digitized by Google

161. Grabfigur aus Tenea, München.

162. Apollo, Kassel.

Das Ideal des Dorers war der in der Ringschule gestählte männliche Körper, und so ward die Athletenstatue eine der Errungenschaften, welche der dorische Stamm der gesamtgriechischen Kunstentwicklung zubrachte. Mancherlei Anzeichen sprechen dafür, daß die Wurzel hier im Grabkultus zu suchen ist. Die Grabstele, das heißt die starke, auf das Grab aufgepflanzte Stein- oder Holzplatte mit dem Bild des heroisierten Verstorbenen führte einerseits zum Relief, anderseits, wenn man der Platte selbst Körperlichkeit geben wollte, zur frontalen Rundfigur. Unter ägyptischem Einfluß bildete sich so schließlich der in 161 vorliegende Typus aus. Wie die ägyptischen Statuen hat dieser ›Rekrut der griechischen Kunstgeschichte‹ den linken Fuß vorgesetzt, aber sonst ist die Haltung völlig symmetrisch. Es entspricht dies dem von Julius Lange entdeckten, von allen primitiven Völkern mit Einschluß der Ägypter befolgten Gesetz der Frontalität, welches nur eine solche Haltung und Bewegung der Figuren verstattet, bei der sich der Körper durch eine durch seine Mitte gelegte ideale Ebene in zwei gleichwertige Hälften zerlegen läßt; denn nur diese selbstgewisse, nicht nach außen abgelenkte Haltung schien im Gegensatz zum Tier als des Menschen würdig. Dadurch war eine Wendung des Kopfes ebenso ausgeschlossen wie eine Drehung des Rumpfes, während die Haltung der Hände und Füße nicht symmetrisch zu sein brauchte. Im übrigen faßt der Grieche im Gegensatz zu dem mit einer oberflächlichen Ähnlichkeit sich zufrieden gebenden Ägypter das Problem der Menschengestalt sogleich kräftig an, zuerst da, wo er es am sichersten zu packen vermag, in den Knochen und Muskeln der Arme und Beine. Namentlich die

Digitized by Google

192. Silen mit dem Dionysosknaben. Louvre, Paris. (Phot. Ad. Braun & Co.)

193. Niobe und ihre jüngere Tochter. Florenz. (Phot. Alinari.)

Hatte im Gegensatz zu den strengeren Götteridealen des 5. Jahrhunderts der weicher gestimmte Geist des 4. Jahrhunderts mit Vorliebe jugendliche Gottheiten wie Dionysos und Hermes, Aphrodite und Eros dargestellt, so griff die hellenistische Periode des 3. und 2. Jahrhunderts erst recht in den ganzen bunten Schwarm dieser aus dem Naturmythus hervorgewachsenen Dämonen hinein. So erklärt sich, daß jetzt die Rolle des Hermes ein halbtierischer Dämon aus dessen eigenem Gefolge, ein Silen, übernimmt; freilich ist seine halbtierische Natur wesentlich abgemildert, nur die großen Ohren deuten sie noch an. Die Komposition der Gruppe ist gegen Praxiteles gehalten viel geschlossener: während dort der kleine Gott etwas unsicher auf dem Arm des Bruders schwebt, fühlt er sich hier in den sehnigen Armen seines in weinfeuchter Laune auf ihn niederschauenden Pflegers so sicher, daß er in reizender Zutraulichkeit seine kindlichen Glieder voll entwickelt. Ferner ist das Lehnmotiv bei der Beinstellung, in der das seitliche Schwanken des Alkoholikers leise angedeutet ist, für die Gruppe ganz unentbehrlich: die bei Praxiteles noch sehr problematische Einheit des Lehn- und Standmotivs ist hier völlig erreicht und aus dem Gegenstand der Gruppe, der Verherrlichung des Weingenusses, auf das glücklichste herausentwickelt.

Auf ganz anderer Grundlage beruht die Verbindung eines erwachsenen und eines jugendlichen Körpers bei dem gewaltigen Mittelstück der Niobidengruppe, der ihre jüngste Tochter vor den Pfeilen der erzürnten Göttin in ihrem Schoße bergenden königlichen Niobe. Schneiden sich dort die Körperachsen im rechten Winkel, so decken sie sich hier; sind dort die Körperebenen nur im rechten Winkel einander zugewandt, so wenden sie sich hier völlig einander zu. So äußerlich diese beiden Bestimmungen erscheinen mögen, so drückt sich in ihnen doch die seelische Einheit aus, die in Todesgefahr Mutter und Kind inniger denn je verbindet. Niobe ist dem zu ihr flüchtenden Töchterlein entgegengeeilt. Das edle Antlitz, in dem sich Schmerz und Zorn, Stolz und rührende Bitte mischen, den rächenden Göttern zugewendet, so steht sie da, gleich dem Felsen, wozu sie alsbald erstarren wird, an dem die Wellen der von beiden Seiten auf sie zueilenden Söhne und Töchter branden.

Digitized by Google

194. Zwei Mänaden. Von einer attischen Vase. 5. Jahrh. Nach Furtwängler-Reichhold.

195. Farbige Tongruppe aus Korinth. 4. Jahrh.

Die hier abgebildete Reihe vereinigt engverbundene Gruppen zweier gleichberechtigter stehender Figuren. Das köstliche Bild der beiden sich umfassenden Mänaden ist wie der Freiermord (149) ein Nachklang der großen Malerei des Polygnot. »Es ist ein prächtiger Gegensatz,« sagt der Herausgeber, »wie die ältere, kräftigere, energischere, die mit der Schlange, die charakteristischerweise den dorischen Peplos trägt, herabblickt zu der schwächeren, milderen Schwester im jonischen Chiton, wie jene diese mit sich fortzureißen sucht und diese sich mitzukommen bemüht, sich an die Schwester haltend, wie jene mit festem Griff die Schlange bändigt und diese schüchtern ihren Thyrsos trägt.« In der Tat, man wird an Gegensätze zwischen Schwesterpaaren erinnert, wie sie Sophokles in Antigone und Ismene, in Elektra und Chrysothemis einander gegenübergestellt hat. So wird auch die statuarische Kunst, vielleicht zunächst in Grabstatuen, auf die Dauer nicht zurückgeblieben sein, obwohl diese Entwicklung sich erst im vierten Jahrhundert vollzogen haben kann. Praxitelischen Einfluß glaubt man in den bekannten zierlichen Tonfigürchen von Tanagra zu erkennen, denen auch die farbige Tongruppe aus Korinth zuzurechnen ist. Fein abgestimmt in Stellung und Gewandung erreicht der Charakterunterschied der beiden Frauen seinen Höhepunkt in der Kopfhaltung: hier ein stolzes auf sich selbst Beruhen, dort Schmiegsamkeit und Anlehnungsbedürftigkeit.

An der Vermutung, daß eine derartige stimmungsvolle Gruppierung in der Malerei nicht vor Polygnot, in der statuarischen Kunst nicht vor Praxiteles zu denken sei, könnte auf den ersten Blick irremachen die gewöhnlich »Orest und Elektra« genannte Gruppe in Neapel, Bruder und Schwester wie es scheint, heroisch aufgefaßt, in vertrautem Gespräch: der Bruder berichtend, die in starker seitlicher Neigung an ihn sich anlehnende Schwester still zuhörend. Denn die Formgebung der Gruppe wirkt durchaus archaisch, namentlich erinnert der Jüngling im Standmotiv, in der Haltung der Arme, in den hohen, viereckigen Schultern stark an den Typus des Kasseler Apollo.

Nun kehrt aber dieselbe Figur sowohl in anderer Gruppierung als einzeln wieder, in letzterem Falle bezeichnet als das Werk eines im ersten vorchristlichen Jahrhundert tätigen

Digitized by Google

196. „Orest und Elektra." Marmor, Neapel. (Phot. Alinari.)

197. Gottfried Schadow, Kronprinzessin Luise und ihre Schwester Friederike.

Künstlers Stephanos, der mit seinem Lehrer Pasiteles und seinem Schüler Menelaos eine archaisierende Kopistenschule bildete, die dem Geschmack der kunstliebenden Römer durch Wiedergabe und Umbildung älterer griechischer Werke entgegenkam. So ist denn auch in unserer Gruppe die weibliche Figur, die in Bewegungsmotiv und Gewandbehandlung eine viel spätere Entstehungszeit voraussetzt, zu dem älteren Jünglingstypus hinzugefügt; daher auch der deutlich fühlbare Abstand zwischen Stimmungsgehalt und Stil der Gruppe. ◘

Den Schluß der Reihe bildet, zwar nicht archaisierend, wohl aber dem Zug der Zeit gemäß antikisierend, Schadows berühmte Prinzessinnengruppe. Deutlich ist durch Größe und Haltung die Kronprinzessin Luise als die Hauptfigur hervorgehoben, das ruhige Selbstgefühl in Kopfhaltung und Blick erinnert an die entsprechende Figur der Tongruppe ebenso wie die Neigung des allerdings nach außen gewendeten Hauptes der Prinzessin Luise. In einem eigentümlichen Gegensatz zu dieser oberen Partie steht das Standmotiv. Es ist für die Kronprinzessin der sog. Thusnelda, der Statue einer trauernden Barbarin in Florenz, abgelauscht, die lange für die in römische Gefangenschaft geratene Gattin Armins galt. Nun ist aber diese Stellung schon an sich zu labil, als daß sie einer zweiten Person zur Anlehnung dienen könnte. Sollte daher Luise in dieser klassischen Beinstellung in eine Gruppe eingefügt werden, so mußte sie sich ihrerseits auf die jüngere Schwester lehnen, deren linkes Bein denn auch wie ein Strebepfeiler dem von rechts her wirkenden Druck sich entgegenstemmt, und auch die Linie ihres linken Arms vom Ellbogen bis zur Schulter verstärkt für das Auge die Richtung dorthin. So ist also ganz im Gegensatz zu den beiden vorhergehenden Frauengruppen die selbstbewußte Luise die, welche sich von der zarteren Schwester stützen läßt. Wie dadurch die Prinzessin Friederike kompositionell in eine dienende Stellung gebracht ist, so ist auch die Gewandbehandlung bei beiden auf diesen Gegensatz berechnet. Indem die jüngere das Obergewand an der linken Hüfte aufgerafft und in den Gürtel gesteckt hat, dienen die so entstehenden kleinen Falten den vertikalen Faltenzügen am Empiregewand der älteren als Folie. Auch hier hat man an ein ähnliches Paar aus unserer deutschen klassischen Dichtung erinnert, an Goethes Leonoren. ◘

Digitized by Google

198. Menelaos mit der Leiche des Patroklos. Florenz. (Phot. Brockmann Nachf., Dresden.)

199. Der Gallier und sein Weib. Rom. Pergamenische Schule. (Phot. Anderson.)

Hatte das 4. Jahrhundert über die heftigsten Affekte, ja selbst über Todesnot (193) den verklärenden Hauch hoher Kunst gebreitet, so fühlen wir in der berühmten Gruppe des Menelaos und Patroklos sofort den Pulsschlag einer neuen Zeit. Menelaos, von nachfolgenden Feinden bedrängt, muß den Leichnam des Patroklos, den er bergen will, zu Boden sinken lassen, um sich mit dem Schwerte zur Wehr zu setzen; der nach den Feinden gewendete Blick, der geöffnete, die Freunde zu Hilfe rufende Mund malen die Not des Augenblicks. Mit diesem dramatischen Pathos verbindet sich nun deutlich eine anatomisch-plastische Tendenz: den Gegensatz zwischen den aufs äußerste angespannten und den völlig erschlafften Gliedern herauszuarbeiten ist das Hauptziel des Künstlers, und so scheut er sich nicht, ganz der Wirklichkeit entsprechend das schöne Haupt des Erschlagenen in einer unschönen, freilich auch rührenden Haltung wiederzugeben. Aber dieser Realismus ist noch kein krasser Naturalismus: das beweist allein schon der herrliche Kopf des Menelaos, in dessen edeln Zügen sich die Kampfesnot immer noch maßvoll spiegelt. Steht dieses vielleicht der rhodischen Schule angehörende Werk noch auf der Grenze zwischen idealem Pathos und anatomischem Realismus, so bedeutet der Gallier und sein Weib eine Steigerung einmal nach der realistischen Seite hin — denn man weiß jetzt einen Barbarentypus naturgetreu wiederzugeben —, sodann aber auch nach der pathologischen, denn pathologisch betrachtet ist sterbend zusammenbrechen mehr als tot sein, sich selbst den Tod geben mehr als bloße Todesgefahr. Und mit der trotzigen Wendung gegen die verfolgenden Feinde, während er sich das Schwert an der unfehlbar tödlichen Stelle, hinter dem linken Schlüsselbein, in die große Schlagader stößt, nachdem er vorher sein Weib durch einen Stich unter der linken Achselhöhle vor Knechtschaft und Schmach gerettet, erreicht der Gallier den Gipfel eines barbarischen Heroentums, an dem sich selbst der sinkende Hellenismus noch einmal zu großen Taten auf kriegerischem, politischem und künstlerischem Gebiet aufrichten konnte. ◘

Digitized by Google

203. Kopf des Laokoon im Gegensinne.

204. Gigantenkopf vom Zeusaltar zu Pergamon.

Die Richtung der Schlangen, des die Gruppe äußerlich zusammenhaltenden Bandes, ist einander entgegengesetzt; ihre Windungen sind so angeordnet, daß der einen die Bindung der unteren Gliedmaßen aller drei Personen und die Tötung des jüngeren Sohnes zufällt, der andern die Verstrickung von Vater und älterem Sohn und die Tötung des Vaters. Ihre allgemeine Richtung läuft mit der rechten Seite der Pyramide parallel. Im übrigen sind die Windungen so geführt, daß keinerlei Weichteile durch Quetschung verunstaltet, vielmehr die drei nach ihrem Alter deutlich unterschiedenen Körper namentlich in den Gelenken möglichst wenig dem Auge entzogen werden. — Gehen wir nach diesen äußeren Feststellungen auf den inneren Zusammenhang ein, so ist das entscheidende Motiv für die Bewegung des Vaters der durchbohrende Schmerz des Schlangenbisses, welcher eine unwillkürliche Reflexbewegung, das halbkreisförmige Ausweichen des Körpers nach der Gegenseite, auslöst. Diese Bewegung der Wirbelsäule setzt sich naturgemäß fort und gipfelt in dem qualvoll zur Seite und nach hinten geworfenen Haupte, nach dem — gleichfalls eine Reflexbewegung — die rechte Hand, die noch das Ende der Schlange gefaßt hat, zurückzuckt. Aber noch ist der Vater nicht auf dem Punkte angelangt wie der jüngere Sohn, der kraftlos in den Schlangenwindungen hängt und nur noch instinktiv nach dem Kopfe des ihn beißenden Untiers greift; sein muskulöser Körper bäumt sich in konvulsivischen Zuckungen auf gegen den stechenden Schmerz, der Unterleib ist tief eingezogen. Hierdurch ist auch, wie bereits Goethe erkannt hat, die Frage, von der Lessing in seinem »Laokoon« ausgeht, gegenstandslos geworden: nicht weil der geöffnete Mund gegen die Gesetze der Schönheit verstieße, ist das Schreien zum Seufzen abgemildert, sondern weil man bei eingezogenem Unterleibe überhaupt nicht schreien, sondern nur seufzen kann. Innerlich wird die Verbindung zwischen Vater und Söhnen durch die ohnmächtige Todesangst des jüngeren und das Entsetzen des älteren hergestellt. Dort fördert der hilfesuchende, hier der abwehrende Gestus, der diese Affekte begleitet, auch äußerlich den Seitenabschluß der Pyramide. Der ältere Sohn hat noch Aussicht auf Entrinnen: so wird das Entsetzen durch Hoffnung gemildert, zugleich aber durch die divergierende Wendung auch äußerlich der mächtigen Transversalen des Vaters ein Gegengewicht gegeben. Denn auf zweidimensionale Wirkung ist auch diese in ihrer Art höchste Leistung durchaus berechnet. ▫

Den Weg vom Hochpathetischen zum Pathologischen, den die Kunst inzwischen zurückgelegt hat, zeigt der bis ins einzelne durchführbare Vergleich des Laokoonkopfes mit einem Gigantenkopf vom Zeusaltar in Pergamon. Vermögen wir dort noch etwas von der Seelengröße zu erkennen, die aus dem Augenaufschlag einer Niobe (193) spricht, so ist hier unter diesen von Qual aufgewühlten und zerrissenen Zügen alles Seelische durch den physischen Schmerz überwuchert und ausgelöscht. Jene »edle Einfalt und stille Größe«, die Winckelmann im Laokoon fand, bleibt ein Vorrecht der Schule des Phidias. ▫

Digitized by Google

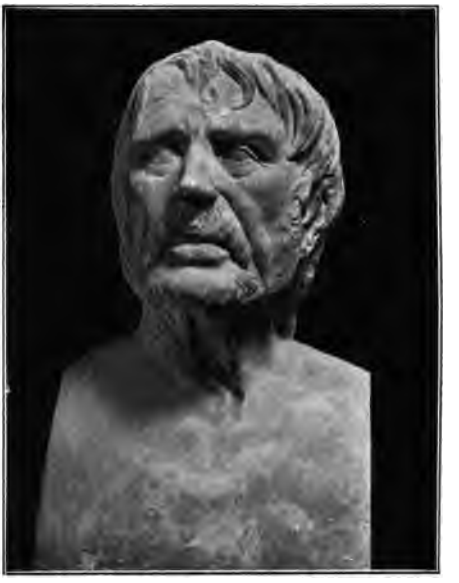
205. Kopf des Hermes des Praxiteles. Olympia.

206. Kopf der Aphrodite nach Praxiteles. Nach Furtwängler.

Von dem größten Marmorbildner der Welt, Praxiteles, hat uns ein gütiges Geschick ein Originalwerk (191) aufbewahrt, unschätzbar vor allem durch die wundervolle Erhaltung des Kopfes. Die Alten rühmen von Praxiteles, er habe die Bewegungen des Gemüts vollendet wiederzugeben vermocht. Das kann, da er fast nur Einzelwerke in ruhiger Haltung geschaffen hat, nur bedeuten, daß er die zarteren Stimmungen der Seele vollendet darzustellen wußte. Und dies hängt aufs engste damit zusammen, daß er in Marmor bildete. Nicht die dunkle, das Licht reflektierende Bronze, nur der helle, durchscheinende, Licht aufsaugende Marmor, der die feinste, fast nur noch mit den Fingerspitzen fühlbare Modellierung zuläßt, ist imstande, die durchscheinende Hautoberfläche und das unter ihr pulsierende warme Leben wiederzugeben. Weil sein Genius zum Träumerischen neigte, weil er nur so die zarten Regungen der eigenen Seele seinen Schöpfungen ganz einhauchen konnte, darum mochte Praxiteles dem Marmor vor der kostbareren und geschätzteren Bronze den Vorzug gegeben, darum seine Marmortechnik zu einer fast unbegreiflichen Feinheit und Weichheit ausgebildet haben. »Im Gesamtbild des Hauptes« (205), sagt Urlichs, »ist es das durchgeistigte, von leiser seelischer Erregung belebte Antlitz, das den Betrachter unwiderstehlich fesselt«, und wenn er dabei hervorhebt, daß gemäß der künstlerischen Auffassung des Beschauers der Eindruck in mancher Hinsicht ein verschiedener sein werde und dürfe, so ist auch das wieder nur ein Beweis der mannigfaltigen Stimmungsnuancen, die der Künstler bewußt oder unbewußt hineingelegt hat. Im einzelnen seien hervorgehoben die im wohltuenden Gegensatz zu dem krausen Haar stehende glatte, in ihrem Unterteil stark hervortretende Stirn, die im sog. griechischen Profil mit der Stirn in einer leichten Wellenlinie verlaufende, zwischen den tief eingebetteten Augen stark vorspringende Nase, die fein modellierten Wangen, endlich der von freundlichem Ernst umspielte Mund und das wohlgerundete Kinn: »jener so oft nachgesprochene Tadel, die antiken Marmorwerke seien marmorkalt, muß vor diesem lebenswarmen Bilde verstummen« (L. v. Sybel). — Nicht ganz so glücklich sind wir bei dem Kopfe seiner berühmtesten Statue, dem der knidischen Aphrodite. Immerhin haben wir griechische Kopien, die dem Eindruck des Originals nahekommen müssen. Die von dem leicht gewellten, zart ansetzenden Haar umrahmte dreieckige Stirn, die träumerisch und sehnsuchtsvoll auf ein fernes, unbestimmtes Ziel gerichteten schmelzenden Augen, der leicht geöffnete, holdselig lächelnde Mund, das zarte Oval von Wangen und Kinn vereinigen sich zu dem unvergleichlichen Eindruck jungfräulichen Liebreizes. ■

Digitized by Google

207. Sog. Sappho aus Herculaneum. (Phot. Brogi.)



208. Alexandrinischer Dichter (sog. Seneca) aus Herculaneum. (Phot. Anderson.)

Es ist ein Kennzeichen der griechischen Kunst in ihrem Aufstieg, daß sie bei Wiedergabe der Erscheinungswelt das Zufällige der Einzelerscheinung als nicht würdig im Bilde festgehalten zu werden von den immer wiederkehrenden Grundformen absonderte und so an Stelle des Individuellen das Typische setzte. So gelangte, wie die griechische Philosophie die hinter den Einzeldingen stehende ewige Idee zu erfassen suchte, die griechische Kunst zu den Idealgestalten der Götter- und Menschenwelt. Selbst wo wir, wie bei Sophokles (183), ein individuelles Porträt erwarten, erhalten wir nicht viel mehr als ein Idealbildnis, während der etwa 70 Jahre spätere Kopf des Demosthenes (184) durch seine ergreifende Lebenswahrheit unmittelbar überzeugend wirkt. So scheint, je weniger der Staatsgedanke die Kraft des Bürgertums in seine Dienste zwingt und die Geister nivelliert, je mehr an Stelle der Gemeingefühle ein verfeinertes, individuell verschiedenes Geistes- und Seelenleben tritt, der Sinn für den Idealtypus zu schwinden und die Bedeutung des individuell Charakteristischen zuzunehmen. Daher erklärt sich der außerordentliche Aufschwung der Porträtkunst in hellenistischer Zeit. Freilich, wo man zum Schmuck der Bibliotheken und Gelehrten-Versammlungsräume der Porträtbüsten literarischer Persönlichkeiten der Vorzeit bedurfte, wird man sich an ältere Typen gehalten und sie entsprechend umgebildet haben. Hierher mag die aus Herculaneum stammende sog. Sappho gehören. Irgendwelche Gewähr hat diese Benennung der mit der Dichterbinde geschmückten Büste nicht, aber gern wird man in dem überaus feinen und geistreichen, einen Zug altertümlicher Strenge bewahrenden Kopf die berühmteste Dichterin des Altertums erkennen wollen. ▫

Könnte man sich diesen in den Umrissen schlicht gehaltenen Kopf ebensogut in Marmor vorstellen, so würde dies bei dem lange für den römischen Philosophen Seneca gehaltenen Kopf nur als technisches Kunststück denkbar sein. Es ist ein Prachtexemplar eines Charakterkopfes, das Bild eines Gelehrten, eines Dichters oder, dem Wesen der alexandrinischen Poesie entsprechend, eines gelehrten Dichters wie etwa Kallimachos, den man jetzt darin erkennen will. Die vorgebaute, tiefgefurchte Stirn, in die die wirren Strähnen des Haupthaares tief herabhängen, die von der Wurzel kühn vorspringende Adlernase, die vorstehenden Backenknochen, der breite, wie zum Sprechen geöffnete Mund, das Wangen und Kinn dürftig bedeckende Barthaar, der tiefe Altersfurchen zeigende Hals, alles dies ist unmittelbar der Natur abgelauscht. Dem Idealbild der »Sappho« steht also hier eine realistische Erfassung der Einzelpersönlichkeit gegenüber, welche schlechthin unübertrefflich ist. ▫

Digitized by Google

209. **Stifter und Stifterinnen im Dom zu Naumburg. Um 1270.** 210.
(Phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin.)

Die mittelalterliche Steinbildhauerei steht in noch viel strengerem Sinne als die antike Plastik im Dienst der Architektur. Waren dort Metopen und Giebelgruppen nur Füllung, so ersetzt der mittelalterliche Skulpturenschmuck ursprünglich tragende Teile der Architektur und wird daher vielfach mit dem Werkstück aus einem Stein herausgehauen und als Teil der Architektur mitempfunden. Daher kommt auch der mittelalterlichen Plastik jenes Moment zugute, welches, wie wir gesehen haben, die griechische Freiplastik bis Lysippos beherrscht hat und neuerdings von Adolf Hildebrand wiederum betont worden ist (vgl. S. 102), daß nämlich der viereckige Steinblock es ist, in den die Figur hineingesehen und aus dem sie herausgeholt wird. Dadurch verbieten sich heftig ausfahrende Bewegungen von selbst, es wird den Statuen von Haus aus das Gesetz des Materials, Ruhe, auferlegt und so schon durch die Technik das gewährleistet, was die Ästhetik fordert, daß sich nämlich diese Steingebilde harmonisch in den Gliederbau der Architektur einordnen.

Die Fürstin in Witwentracht, die einsam an dem frühgotischen Pfeiler des Domes zu Naumburg steht, ist hierfür ein »vollendetes Schulbeispiel«. Sie blättert in einem Buche, und aus diesem Grundmotiv ist die Gesamtanlage der Figur entwickelt. Die rechte Hand hat, indem sie das Buch hält, zugleich den Mantel aufgenommen, so daß er in freien Faltenzügen das Buch selbst umschreibt und auf diese Weise das Motiv nach unten spitz ausklingen läßt, in scharfem Kontrast zu den großen, senkrechten Falten ihrer rechten Seite, die tief herabfallend sich der Säule angleichen. Auch sonst zeugt die Einordnung in den Hintergrund von vollendetem Geschmack: die Schultern füllen den von den ausladenden Kapitellen gelassenen Raum, das realistische, aber schwerlich porträtähnliche Haupt mit dem sprechenden Munde und den etwas trüben Augen ragt, von Gebände und Witwenschleier umrahmt, wirksam in die ruhige Pfeilerfläche hinein.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich bei dem Stifterpaar Ekkehard von Meißen und seiner Gemahlin Uta von Ballenstedt machen, nur daß hier noch der Gegensatz zwischen den

Digitized by Google

211. Grabmal Heinrichs des Löwen, Braunschweig. Um 1227 (von oben gesehen).

212. Madonna in Mainz. 13. Jahrhundert.

Ehegatten hinzukommt. Er faßt mit der zur Faust geballten Linken sein Schwert, während die Rechte quer über die Brust greifend fast zierlich das Schildband hält. Mit der Wehrhaftigkeit des fürstlichen Recken kontrastiert die Zartheit seiner Gemahlin. Leise, wie hilfsbedürftig und vertrauend, wendet sie das Haupt nach ihm hin, ja sie scheint sich mit der Rechten durch den Mantelkragen vor der Zugluft zu schützen, während sie mit der prachtvoll gespreizten Linken den aufgerafften Mantel gleichfalls wie fröstelnd an sich drückt. So kommt zugleich ein Parallelismus der bewegteren linken Körperhälften zustande. Aber auch in den ruhigeren rechten Körperhälften wird jede Einförmigkeit vermieden durch die männliche Zäsur des Gürtels gegenüber dem frei herabfließenden weiblichen Gewand.

Nicht ganz so ruhig und groß wie die Naumburger Standbilder wirkt das vielleicht 50 Jahre ältere Doppelgrabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mechthilde im Dom zu Braunschweig (siehe den Platz auf Bild 56). Es kommt dies daher, daß man das übliche Standmotiv auch bei den liegenden Grabfiguren beibehielt. So erklärt es sich, daß bei ruhiger und edler Haltung des Oberkörpers die überreichen Gewandfalten so ängstlich ausfallen. Niemand dient ungestraft zwei Herren. Besonders bei der Figur Heinrichs ist es offenbar, wie die nach den Füßen zu herabfließenden Faltenzüge doch wieder dem Gesetz der Schwere folgen, so daß sie auf den Beinen und der Unterlage platt aufliegen. Man beobachte, wie geschickt der Größenunterschied der übrigens schwerlich porträtähnlichen Ehegatten durch die verschiedene Höhe der Standkonsolen ausgeglichen ist. Heinrich trägt, wie üblich, in der Rechten das Modell seiner Stiftung, des Braunschweiger Domes.

Freier als diese mit der Baukunst zusammenhängenden oder von ihr abgeleiteten Stand- und Liegebilder darf sich natürlich die Freiskulptur bewegen. Ein köstliches Beispiel hierfür bietet die Madonna in Mainz, gleich ausgezeichnet durch Innigkeit des Motivs wie durch den großartigen Kontrast des enganliegenden Gewandes mit dem in prachtvollem Schwung die Trägerin enthüllenden und umschreibenden Mantel.

Digitized by Google

213. Kreuzigungsgruppe aus Freiberg i. S. (Dresden.)
(Phot. Krone, Dresden.)

Wie die Steinskulptur, so schwingt sich auch die Holzschnitzkunst des deutschen romanischen Stils auf sächsischem Gebiet zu ihrer reifsten Schöpfung auf. Ihr erwuchs eine wahrhaft monumentale Aufgabe in den großen bemalten Holzkruzifixen, welche samt ihren Nebenfiguren auf einem mächtigen Querbalken über dem Altar angebracht zu werden pflegten (siehe das altertümlichste dieser Kruzifixe im Dom zu Braunschweig, 56). Besonderes Interesse bietet der Vergleich der Kreuzigungsgruppen von Freiberg und Wechselburg. Das Holzbildwerk aus dem Freiberger Dom ist noch ganz geradlinig und starr. An dem in Kleeblattform endigenden Kreuzesstamm der Kruzifixus, das Haupt mit offenen Augen noch nicht nach vorn, sondern nur schwach zur Seite geneigt, das den hageren Leib von der Hüfte an bedeckende Lendentuch noch fast symmetrisch in stereotypen Falten herabfallend, auf symbolischen Tieren stehende Nebenfiguren, Maria und Johannes, ebenfalls lange, hagere Gestalten, aber beide schon charakteristisch unterschieden durch das Bewegungsmotiv: Maria sucht den furchtbaren Mutterschmerz durch die krampfhaft ineinandergepreßten Hände zu bemeistern, Johannes steht mit dem allgemein menschlichen Gestus sinnender Trauer da, wie ihn z. B. die attischen Grabreliefs kennen, die rechte Hand an die Wange gelehnt.

Diese einfachen Elemente erhalten nun eine wundervolle künstlerische und symbolische Ausgestaltung in der Kreuzesgruppe zu Wechselburg. Das einfache Kreuz wird durch einen untergelegten, mit schmalem Kerbschnittband umränderten Rahmen an allen vier Enden so ausgebildet, daß es zu einem förmlichen Symbol der christlichen Heilsgeschichte wird: zwei von rechts und links heranfliegende Engel halten den Querbalken des Kreuzes, oben erscheint, milde herabblickend, mit dem Symbol des Heiligen Geistes, der Taube, in der Hand, Gott-Vater, während der am Fußende gelagerte Adam in einem Kelche das erlösende Blut für die sündige Welt auffängt. So konzentriert sich in der Mittelachse der ganze Heilsplan der Erlösung. Die durch diesen Heilsplan überwundenen Weltanschauungen des Heidentums und des Judentums krümmen sich in drastischer Symbolik zu Füßen des Kreuzes, zugleich der triumphierenden Kirche in den Gestalten von Maria und Johannes als Fußschemel dienend: links das gekrönte babylonische Weib der Offenbarung Johannis, rechts das sein Wehgeschrei mit klagendem Gestus begleitende Hohepriestertum der Juden.

Künstlerisch wichtiger aber als diese symbolischen Zutaten ist die Belebung der überkommenen Figuren selbst. Die starre Linie des Gekreuzigten ist in anmutigem Rhythmus gebrochen, das edle Haupt mit den noch immer offenen Augen ist zur Seite geneigt, das

Digitized by Google

214. Kreuzigungsgruppe in der Kirche zu Wechselburg. Um 1225.
(Phot. Tirpitz, Wechselburg.)

Lendentuch hat durch die Ausbiegung der rechten Hüfte und den Überschlag an Starrheit verloren. Vor allem haben bei Maria und Johannes unter Beibehaltung der alten Motive die Gesichter an ausdrucksvoller Schönheit, die Körper an Lebenswirklichkeit, die Gewandbehandlung an Reinheit und Mannigfaltigkeit der Linien unendlich gewonnen. Die Häupter sind mehr nach innen gewendet, und der gehobene Blick Marias, der gesenkte des Johannes ist mit feinster Zurückhaltung, aber vollkommener Deutlichkeit ausgesprochen. Endlich ist durch die größere Breitenentfaltung der Gruppierung gegenüber der mageren Vorgängerin das Gewicht, die Fülle und Monumentalität des Gesamtaufbaues erheblich gesteigert. So erleben wir auch in dem Werden und Wachsen der deutschen Kunst jene Erlösung aus dem Banne archaischer Gebundenheit, die wir in der antiken Kunst zu wiederholten Malen verfolgt haben. ◘

Digitized by Google

215. Der Verführer und die törichten Jungfrauen. Straßburger Münster. 13. Jahrh. (Phot. Manias & Co.)

Die den Einfluß der französischen Gotik verratenden Bildwerke des Straßburger Münsters lassen deutlich zwei Richtungen erkennen, derbe, kräftige Natürlichkeit und dagegen eine den Körper fast verneinende Vergeistigung. Wie in den im Mittelalter so beliebten geistlichen Spielen sind die klugen und törichten Jungfrauen hier als Portalfiguren einander gegenübergestellt, jene mit Christus, dem himmlischen Bräutigam, diese mit dem Versucher als Vertreter der Weltlust. In den schmalen Nischen des Portalgewändes steht zuvorderst »der Fürst der Welt«, mit derber, pfiffiger, des Erfolgs sicherer Miene und spitzen, eckigen Bewegungen, das Symbol der Verführung, den Apfel, der ersten der törichten Jungfrauen präsentierend, die lächelnd, schon halb gewonnen, bereits ihre Lampe auf den Boden gestülpt hat; die Biegung des Körpers, der das Schleppgewand folgt, verrät hier ebenso Mangel an Widerstandskraft wie die Steilfalten dort Willensstärke. Die zweite und dritte, im Gewand deutlich unterschieden, scheinen vor sich hinzuträumen oder gar mit dem Schlaf zu kämpfen.

Digitized by Google

216. Die Kirche und die Synagoge. Straßburger Münster. 13. Jahrh. 217.

Dem geistlichen Schauspiel sind auch die berühmten Gestalten der Kirche und der Synagoge entlehnt. Die triumphierende Ekklesia, mit Krone, Kreuzesfahne und Kelch, durch den Mantel ausgezeichnet, schaut mit ernstem, vorwurfsvollem Blick hinüber zu der überwundenen Gegnerin, die, eine Binde vor den Augen, die zerbrochene Lanzenfahne in der Rechten, beschämt das Antlitz von ihr weg zu Boden senkt. Der feine Bewegungsrhythmus dieser edeln, überschlanken, von dünnen Gewändern umflossenen Frauengestalten gipfelt in dem wundervoll beseelten, lockenumwallten Antlitz mit der hohen Stirn und dem zarten Untergesicht. Die Lebensfähigkeit der unter dem Gewand verborgenen Körper kümmert den Meister nicht; er sucht, dem Zuge der Hochgotik folgend, sein Schönheitsideal in der Steigerung der Vertikale. Die vielleicht dem Leben der feineren Gesellschaft abgelauschte, etwas gezierte »gotische« Biegung in den Hüften, die wir auch bei den törichten Jungfrauen bemerken, wird später immer mehr zur Manier. ▫

Digitized by Google

218. Laurentius-Kapelle am Straßburger Münster. 1495—1505.
Von Jakob von Landshut.

Das Mittelalter wußte zum Glück nichts von einer strengen Scheidung von Kunst und Handwerk. Steinmetz und Bildhauer waren zuweilen sogar in einer Person vereinigt, und als dritter gesellte sich ihnen der Bildschnitzer zu; die gotischen Stilformen sind es, in denen alle drei leben und weben, und die Grenzen zwischen Architektur einerseits, Stein- und Holzbildnerei anderseits sind, wie unsere Bilder zeigen, fließende. So in der spätgotischen Laurentiuskapelle am Straßburger Münster. Der obere Portalabschluß ist, um für die plastische Darstellung des Martyriums des Heiligen Raum zu gewinnen, baldachinartig erweitert und reißt auch die nun balkonartig vorspringende Maßwerkgalerie in diese luftige Bewegung mit hinein. Die Kühnheit dieses Hängewerks geht so weit, daß den in der Mitte zusammenstoßenden, frei endigenden Rippen gar noch eine Statue des Heiligen aufgebürdet wird. Überschreitet hier die Spätgotik in ihrer Neigung zum Überfeinerten und Spielerischen die der Steinbildhauerei gesteckten Grenzen und wird zu einer Bildschnitzerei in Stein, so macht sich der Einfluß der Holzschnitzerei auch in den knitterigen Falten der Steinfiguren rechts und links geltend. Auch hier ist der Meißel zum Schnitzmesser geworden.

Digitized by Google

219. Veit Stoß, Mittelschrein des Hochaltars der Marienkirche in Krakau.
(Phot. Krieger, Krakau.)

Trotzdem bleibt das Werk ein köstliches Zeugnis der in ihm sich auslebenden schöpferischen Phantasie der deutschen Spätgotik.

Und anderseits übernimmt die Bildschnitzerei als Rahmen für ihre Werke die Formen der Baukunst. Die Schnitzaltäre und Altarschreine, die in unendlicher Fülle die deutschen Gaue bevölkerten und erst spät den gemalten Altären weichen mußten, leben ganz als Lehnsträger der Architektur. Sie muß auch aushelfen, wenn, wie bei Veit Stoß im Mittelschrein des Hochaltars der Krakauer Marienkirche, der obere Raum mit plastischen Gestalten nicht ganz gefüllt werden kann. Da begegnen wir den Hängebaldachinen wie in 218. Dem in die Fremde ausgewanderten Nürnberger Meister ist die schwierige Aufgabe gestellt, den Tod Marias mit ihrer Krönung zu verbinden. So schauen denn, während die Apostel in der Mitte um die Sterbende beschäftigt sind, die Figuren der Peripherie zu einer oberen Szene empor, wo sich Christus mit Maria zeigt, von einer Engelschar und einem diese überschneidenden plastischen Strahlenkranz umgeben. Für die mangelnde Einheit der Komposition muß das Pathos der prachtvollen, fast lebensgroßen Figuren entschädigen.

Digitized by Google

220. Adam Krafft, Die I. Station des Kreuzwegs. Nürnberg, Germanisches Museum. Kalkstein.

Trotz der nahen Verwandtschaft zwischen Steinbildnerei und Holzschnitzkunst können die Grenzen zwischen beiden zwar verwischt, aber nicht völlig aufgehoben werden. Der leicht absplitternde Sandstein verträgt keine tiefen Unterschneidungen, man wird daher die Figuren in ruhigen Linien und Flächen zusammenhalten, sie nicht zu weit ausladen und nicht zu fein endigen lassen. Als Beispiel wählen wir eine der sieben Kreuzstationen des großen Nürnberger Steinbildhauers Adam Krafft, dem wir als Gegenstück ein Holzschnitzwerk Tilman Riemenschneiders gegenüberstellen. Diese früheste nachweisbare Leistung Adam Kraffts ist nach Erfindung wie Technik gleich erstaunlich. Sechsmal in den sieben Stationsbildern weiß er das Hinstürzen Jesu auf dem Kreuzeswege in immer neuen Wendungen darzustellen. Für die technische Seite kommt in Betracht, daß er für diese Hochreliefs keinerlei Vorbilder hatte und doch die verschiedenen Reliefgründe mit außerordentlicher Klarheit voneinander zu sondern verstand. Die Gedrungenheit der Figuren zeigt, wie sehr er sich dem Gesetz des Materials unterwarf, wie wenig er sich von der gleichzeitigen, die schlanken Körperverhältnisse bevorzugenden Gotik beeinflussen ließ. Kein gotischer Schnörkel und Schnitzel, alles scharf und klar beobachtete, durch Empfindung veredelte und schlicht wiedergegebene Natur: die Roheit der schlagenden, stoßenden, reißenden, zerrenden Schergen, die Gleichgültigkeit der ihres Weges weiterwandelnden Kriegsknechte, der Schmerz der begleitenden Frauen in seinen verschiedenen Abstufungen und endlich der tief wehmütige Blick aus dem bei aller Erniedrigung so hoheitsvollen Antlitz Christi. Auch die Erfindung im einzelnen ist von wunderbarer Mannigfaltigkeit, mag man die Kopfbedeckungen und die Wämser der Kriegsknechte oder die Kopftücher und Kleider der Frauen ins Auge fassen. Alles in allem trotz seiner Gedrungenheit und handwerksmäßigen Erdenschwere doch das Werk eines Meisters, der an seelischem Gehalt unter seinen Zeitgenossen nur hinter dem großen Albrecht Dürer zurückzustehen braucht. ◘

Digitized by Google

221. Tilman Riemenschneider, Das letzte Abendmahl. Rothenburg o. T. Holzschnitzaltar.

Das zähe Holz erlaubt nicht nur ein tiefes Unterschneiden und freies Endigen auch der feinsten Teile, es verlockt auch, ja verführt geradezu die arbeitende Hand, alle Möglichkeiten der Formgebung auf das Weitestgehende auszunutzen. Dies wird unmittelbar verständlich durch die Betrachtung eines der Meisterwerke des aus dem Harz gebürtigen, in Würzburg schaffenden Künstlers Tilman Riemenschneider. Mit welcher Wonne tauchen Schnitzmesser und Grabstichel in das Material ein, um die knitterigen Faltengewänder herauszuholen, der Bohrer, um die in üppigster Haar- und Bartfülle prangenden Köpfe zu gestalten. Ja der unter den Gewändern verborgene Körper, der unter dem Haar- und Bartwuchs sitzende Schädel ist oft in Gefahr, von den stechenden und bohrenden Instrumenten in seiner Substanz angegriffen zu werden — man sehe die schmächtigen Leiber, die schmalen Schultern und niedrigen Stirnen der Apostel. Aber diesem technischen Überschwang stehen doch auch große künstlerische und seelische Werte gegenüber. Es scheint der Augenblick dargestellt, da der Verräter Judas, indem er mit Christus in die Schüssel taucht, sich selbst verrät und nun, den Beutel mit den dreißig Silberlingen in der Hand, sich zum Gehen wendet. Er rafft sein Obergewand auf, um nicht im Schreiten behindert zu werden, so eilig hat er es, aus diesem Kreise, der ihn innerlich ausgestoßen hat, fortzukommen. Damit die Hauptperson nicht durch Judas verdeckt wird, läßt der Künstler Christus, in dessen Schoße das Haupt seines Lieblingsjüngers Johannes ruht, mit der Miene und Gebärde des Abscheus von ihm sich wegwenden; auch in den Mienen und Gebärden der übrigen Apostel spricht sich, wenn auch gehalten, Unwille und Empörung aus. Während die Apostel zur Linken gleich Christus auf den Verräter vorwurfsvolle Blicke werfen, finden wir rechts zwei Paare in eifrigem Gespräch über den Verrat, einer aber, entsetzt über das Unbegreifliche, starrt vor sich ins Leere. So spricht sich bei aller äußeren Ruhe in diesen Gestalten doch ein tiefes Seelenleben aus. Der Schauplatz ist eine gotische Kirchenhalle. ▪

Digitized by Google

222. Adam Krafft, Das Sakramentshäuschen. Kalkstein. St. Lorenzkirche, Nürnberg.

Der Überschwang technischen Könnens, welches der Phantasie keinerlei Schranken mehr setzt, zeitigte auch bei dem so schlichten Adam Krafft auf der Höhe seiner Kunst eine Leistung, die den Gipfel der spätgotischen Steinplastik schlechthin bedeutet: das Sakramentshäuschen in St. Lorenz zu Nürnberg. Vergleicht man es mit dem klaren und übersichtlichen Ciborium Majanos in Siena (133), so will es uns phantastisch und abstrus erscheinen. Aber es ist verkehrt, an dieses malerisch-dekorative Werk architektonisch-plastische Ansprüche zu stellen. Es will eben gar nicht architektonisch aufbauen, sondern den Stoff durch die Form überwinden, ja verneinen, und unserer Seele die Richtung über das Irdische hinaus geben, so nachhaltig, so immer wieder sich aufschwingend wie die himmelanstrebende Spitze dieses Kleinbauwerks selbst, die schließlich, um nicht an das Gewölbe zu stoßen, sich krummstabartig umbiegen muß. Und ein anderer, praktischer Gesichtspunkt kommt hinzu, die Möglichkeit für den Priester, in feierlichem Ornate an den Hostienschrein zu gelangen. Sie schwindet für das über dem Hochaltar thronende Ciborium Majanos völlig, für Quercia (132) war sie ebenso maßgebend wie für Adam Krafft, der einen kanzelartigen Umgang mit Treppe anordnete. So war dem Aufbau von vornherein eine harmonische Teilung versagt. Es liegt hier also keine Stilwidrigkeit, sondern nur eine letzte Konsequenz des spätgotischen Stiles vor. »Die Fähigkeit, komplizierte Dinge aufzufassen,« sagt Wölfflin, »ist ehemals größer gewesen. Schon in ihrer Architektur besaß diese Generation der späten Gotik eine Schule für das Sehen, wie sie uns fehlt.« Dennoch entspricht die Unübersichtlichkeit des plastischen Einzelschmuckes nur zu sehr der deutschen Eigenart, die über dem Detail leicht die großen Gesichtspunkte aus den Augen verliert. ▫

Ähnlich steht es mit dem mancherlei spielerischen Kleinkram, den der große Peter Vischer in sein berühmtes Sebaldusgrab hineingeheimnißt hat. Bei der Mischung von Stilelementen der Gotik und der Renaissance gewährt das Werk zudem keinen reinen, ungetrübten Genuß, nicht weil eine solche Stilmischung nicht reizvoll sein könnte, sondern weil die beiderseitigen Schmuckformen zu sehr gehäuft sind. Freilich entschädigen dafür die edeln Apostelstatuetten (siehe 233). ▫

Digitized by Google

223. Peter Vischer, Das Sebaldusgrab. Bronze. St. Sebalduskirche, Nürnberg.

Digitized by Google

224. Niccolò Pisano, Verkündigung und Geburt Christi. Kanzelrelief. Baptisterium, Pisa.
(Phot. Alinari.)

225. Jacopo Torriti (?), Geburt der Maria. Mosaik.
Sta Maria in Trastevere, Rom. 1291.

Digitized by Google

226. Giovanni Pisano, Verkündigung und Geburt Christi. Kanzelrelief. St. Andrea, Pistoja. (Phot. Alinari.)

Die Anknüpfung an das Altertum, dieses greifbarste Moment in der großen Kulturbewegung der Renaissance, schien in Italien schon zwei Jahrhunderte vorher eine neue Zeit heraufführen zu wollen. Noch heute sind in Pisa die spätantiken Vorbilder nachweisbar, die der Erneuerer der italienischen Reliefplastik, Niccolò Pisano, für seine Kanzel (129) benutzt hat: selbst im Verfall hatte die Antike noch Kraft genug, neues Leben zu wecken. Mehrere Szenen auf einer Bildfläche ohne vertikale Teilung kannte schon der römische Sarkophag; Niccolò schiebt sie perspektivisch hinter- und durcheinander, es verschlägt ihm nichts, daß so die junonische Figur der Maria zweimal nebeneinander erscheint. In der Geburtsszene hält er sich an das durch die byzantinische Kunst aus dem Altertum überlieferte Schema, dem auch noch das 30 Jahre spätere Mosaik in Sta M. in Trastevere folgt (225). Die Maria der Verkündigung bebt hier zum erstenmal im Widerstreit der Empfindung vor der großen Botschaft, der sie doch auch wiederum das Ohr leiht, zurück, idyllische Genrebilder entwickeln sich, nicht ohne reizende Einzelzüge, rechts im Vordergrund und um das Christkind in der Krippe. ▫

In diese vom Vater geschaffene Form goß sein größerer Sohn Giovanni einen neuen Inhalt, den man nur als heiße künstlerische Leidenschaft bezeichnen kann. An Stelle der erkältenden Kopie tritt bei ihm unmittelbare Naturnachahmung, an Stelle der gelassenen Ruhe ungestüme seelische Bewegung. Dies lehrt der Vergleich mit dem Vater Zug um Zug. Der Künstler will so eindringlich erzählen wie möglich; daher die tiefe, fast krampfhafte Ergriffenheit Marias und des Engels der Verkündigung, die fast übertriebene Geschäftigkeit der den Neugeborenen badenden Frauen, ein so inniger Zug wie in der völlig umgestalteten Mittelszene die das Kind liebevoll betrachtende Mutter. Dagegen ist die Stimmung des links im Vordergrunde sitzenden Nährvaters Joseph sichtlich sorgenvoller geworden. So steht »am Eingang der neueren italienischen Kunst auf einsamer Höhe ein begnadeter Genius, ein selbstherrlicher Schöpfer von Form und Bewegung, der an Begabung, an Kraft und Temperament nur mit dem Größten, mit Michelangelo selbst, zu vergleichen ist« (Carl Justi). ▫

Digitized by Google

227. Lorenzo Ghiberti, Isaaks Opferung. Florenz, Museo Nationale. Bronze. (Phot. Brogi.)

Nicht die Umschau nach kunstgeschichtlichen Parallelen, sondern die Kunstgeschichte selbst an einem ihrer bedeutsamsten Wendepunkte hat diese beiden Bronzereliefs zusammengestellt: sie allein sind erhalten aus dem von der Tuchmacherinnung zu Florenz für die zweite Erztür des Baptisteriums ausgeschriebenen Wettbewerb vom Jahre 1401. Thema und Rahmen waren genau vorgeschrieben. Dem Preisgericht ward die Entscheidung schwer. Im Technischen war der Goldschmied Ghiberti dem Bildhauer Brunellesco überlegen. Seine Platte war aus einem Guß, während Brunellesco seine Figuren einzeln auf den Grund geheftet hatte. Aber auch in der Komposition schien Ghiberti überlegen. Die Grenze zwischen den beiden nach I. Mose 22 scharf zu trennenden Szenen bildet bei Brunellesco eine langgestreckte Horizontale, bei Ghiberti eine umgekehrt S-förmige, das Feld diagonal durchsetzende Felszone. Dementsprechend entwickelt sich Haupt- und Nebenszene dort in ganzer Breite, hier sind sie nach links unten und rechts oben zusammengedrängt. Infolgedessen sind sie bei Ghiberti gleichweit vom Beschauer entfernt, während Brunellesco bei seiner in den Hintergrund geschobenen Hauptszene die perspektivische Verkleinerung außer acht lassen muß. Auch für die Füllung des Rahmens macht sich bei Ghiberti der Vorteil der Konzentrierung in zwei Brennpunkten fühlbar: Abraham und Isaak bilden mit dem Engel eine geschlossene Gruppe, während der Widder hinter des Erzvaters Rücken auf einsamem Fels seines Schicksals harrt; bei Brunellesco befindet sich der Widder vor seinen Augen, ziemlich ungeschickt zwischen das spitze Knie Isaaks und die scharfe Ecke des Rahmens eingeklemmt, und zur Füllung rechts oben muß Fels und Baum und der wehende Mantel Abrahams aushelfen. Der Glanzpunkt bei Ghiberti ist die Gruppe von Vater und Sohn und in dieser wiederum die in klassischer Schönheit prangende jugendliche Gestalt Isaaks. Hier wirkt alles zu einem abgerundeten Eindruck zusammen, der Kontrast des reichbekleideten

Digitized by Google

228. Filippo Brunellesco, Isaaks Opferung. Florenz, Museo Nationale. Bronze.
(Phot. Brogi.)

Greises gegen den nackten Knabenkörper, der Parallelismus in der Ausbiegung der Hüften bei Vater und Sohn, der entsetzte Blick des hilflosen Opfers empor zu seinem Schlächter.

So scheint sich auch für uns die Wagschale tief zugunsten Ghibertis zu neigen. Und dennoch, wenn dieser in der Technik, in der Sonderung von Haupt- und Nebenszene, im Gruppenaufbau, in der Raumfüllung, in der Schönheit des nackten und des bekleideten Körpers den Vorrang verdient, so fällt anderseits für Brunellesco eins schwer ins Gewicht: der rücksichtslose Ernst der Darstellung. Dieser Vater tut nicht nur so, als wolle er den Sohn schlachten, er stürzt sich in lebhafter Bewegung auf ihn, packt ihn mit der Linken fast brutal an der Kehle, während die Rechte das Schlachtmesser schon angesetzt hat. Wie ein Schrei der Entrüstung klingen die in harten, spitzen Winkeln zuckenden unteren Gliedmaßen des gepeinigten Knaben. Auch der Engel ruft nicht bloß: Abraham, Abraham! Er packt mit festem Griff dessen rechten Arm, damit das Unglück nicht doch noch geschieht. Mit dem furchtbaren Ernst der oberen Szene kontrastiert die Harmlosigkeit der unteren. Während sich bei Ghiberti die beiden Knechte in der Felsgrotte über das rätselhafte Gebaren ihres Herrn unterhalten, und der Esel seinen Hals am Felsen scheuert, sind bei Brunellesco Mensch und Tier nach heißer Wanderung mit sich selbst beschäftigt: der Lockenkopf links ein Nachklang des antiken Dornausziehers, der mit der Lederkappe rechts mit einer Schale Wasser schöpfend; auch der Esel stillt seinen Durst. Wohl kauern beide Knechte etwas gepreßt in den Ecken, aber es lebt in diesem Relief etwas von der Glut Giovanni Pisanos, und hat man erst aus diesem Feuerbecher getrunken, so will der geschönte Wein Ghibertis kaum noch munden. Die Preisrichter wollten die Arbeit beiden übertragen; das lehnte Brunellesco ab und wandte sich hinfort der Baukunst zu, während Ghiberti in langer Lebensarbeit jene Bronzetür schuf, die Michelangelo für würdig hielt, die Pforten des Paradieses zu schmücken. ◘

Digitized by Google

229. Donatello, Gastmahl des Herodes. Taufbrunnen. Siena.
(Phot. Alinari.)

Noch mehr als in dem von Ghiberti aus dem Felde geschlagenen Brunellesco lebte in Donatello der Geist Giovanni Pisanos und machte ihn zum bahnbrechenden Plastiker der Frührenaissance. Wir lernen ihn hier zunächst als rücksichtslosen Realisten kennen. Die oft geschilderte Szene des Gastmahls des Herodes wird von ihm ins Hochdramatische gesteigert. Noch tanzt rechts in graziöser Haltung Salome zu der Musik, die draußen im offenen Arkadenhof ertönt, da überreicht ein Hauptmann dem entsetzt zurückfahrenden König kniend das blutige Haupt des Täufers, während Herodias sich zu ihm wendet mit einer Handbewegung, als wollte sie sagen: »Da hast du's nun!« Gleichfalls entsetzt prallt der Tischgast zur Rechten, mit der Hand die Augen bedeckend, nach der anderen Seite zurück. Rechts schaut hinter Salome ein Paar dem grauenvollen Vorgang mit geteilten Empfindungen zu. Hinter diesen scheint eine Frau ebenso schreckensvoll zu flüchten wie die beiden Knaben links. Und zu dieser dramatischen Wucht der Bewegung gesellt sich die realistische Schilderung der Hauptpersonen. Herodes und sein Weib haben alle und jede königliche Würde abgestreift und sind zu gemeinen Kreaturen mit gemeinem Gestus und Mienenspiel geworden. Als wollte er uns für diesen Anblick entschädigen, gibt Donatello in den flüchtenden Knaben und der tanzenden Salome klassisch bewegte Gestalten. Bemerkenswert ist übrigens die Kühnheit, mit der er den einen der flüchtenden Knaben links durch den Bildrand zerschneidet. Von Bedeutung ist auch das im Hintergrund sich öffnende perspektivische Bild einer antiken Rundbogenarchitektur. Die abschließende Brüstungsmauer hält vorn die Figuren im geschlossenen Raume zusammen, so daß sich namentlich die drei Tischgenossen leicht von dem Netz der Quadermauer abheben. Dahinter vertieft sich der Raum wiederum, und abermals wendet Donatello dasselbe Mittel an: er führt jenseits des Hofes die Arkadenbrüstung höher hinauf und gewinnt so einen ruhigen Hintergrund für den Musiker und die beiden Zuhörer sowie weitere Durchblicke in die Tiefe. ▪

Digitized by Google

230. Andrea del Sarto, Gastmahl des Herodes. Fresko. Lo Scalzo, Florenz. (Phot. Alinari.)

Dem Realisten der Frührenaissance, Donatello, stellen wir den Hauptvertreter der Hochrenaissance in Florenz, Andrea del Sarto, mit einem Fresko des gleichen Gegenstandes aus dem kleinen Säulenhof des Scalzo gegenüber. Fast alle Momente der »Gesinnung und Form«, in denen Heinrich Wölfflin den Fortschritt des 16. gegen das 15. Jahrhundert, des Cinquecento gegen das Quattrocento beschlossen findet, stellen sich hier dem Beschauer auf einmal dar: nach Seite der Gesinnung die große Gebärde des Cinquecento, seine maßvolle Haltung und seine weiträumige starke Schönheit, nach Seite der Form die Klärung der Bilderscheinung, das Verlangen des gebildeten Auges nach dem Zusammenbeziehen der Teile zu einer notwendigen Einheit. Anstatt des Notbehelfs der Vereinigung zweier Szenen auf einer Bildfläche hier Einheitlichkeit, anstatt der dreifach vertieften Perspektive hier ein einfacher symmetrischer Raum, dahinter anschließend ein offener, rechteckiger Hof mit einer rundbogigen Mittelöffnung: so wirken die Figuren in der perspektivischen Größenabstufung selbst raumbildend, und auch hinter der am weitesten zurückstehenden Figur des Dieners bleibt noch Raum und Luft. Symmetrisch ist auch die Anordnung des Tisches und, mit einer bezeichnenden Ausnahme, die Verteilung der Personen im Raum. »Wie mächtige Körpermassen wirken die Gestalten. Innerlich mächtig erregt sind sie mit großen Kontrastmotiven gegeneinander gestellt: vorn links die schreitende Rückenfigur, rechts das stehende, erstarrte Profil; hinten die in starker Drehung den Körper nach vorn, den Kopf nach der Seite wendende Herodias in großer Geste, rechts der vom Rücken gesehene Herodes, der erschreckt nach vorn blickt, der Salome entgegen, und dazu wie eine absichtliche Disharmonie zur Andeutung der inneren Erregung der aufblickende Diener. Noch wirksamer als die Bewegungskontraste wirken dann die breiten Lichtführungen, wo das Licht sich in mächtigen Licht- und Schattenmassen verteilt, den Gestalten Fülle, dem Raum Weite und dem Ausdruck Kraft gebend.« (Fritz Knapp.)

Digitized by Google

231. Donatello, Der hl. Georg.

232. Ghiberti, Der hl. Stephanus.

Nischenstatuen an Or San Michele, Florenz.

Nur in der Rundplastik, im Standbild, konnte die ganze Fülle individuellen Lebens und selbstbewußter Kraft, welche das an genialen Herrenmenschen fast überreiche Zeitalter der Renaissance durchflutete, ihren restlosen Ausdruck finden. Nichts beweist deutlicher, daß hier zwei Menschenalter sich scheiden, als der Vergleich der beiden Statuen von der Hand Donatellos und Ghibertis, beide die Marmornischen von Or San Michele in Florenz schmückend. Ghibertis hl. Stephanus zeugt von einem außerordentlich feinen, an der Antike geschulten Gefühl für schönen Linienfluß und wohlabgewogene Gesamterscheinung. Die so oft übertriebene gotische Ponderation mit S-förmiger Schwingung der Hüfte klingt hier nur leise nach, das Gewandmotiv entbehrt nicht anmutiger Abwechslung. Aber Ghiberti versteht doch nur die überlieferten gotischen Formen durch sein Schönheitsgefühl zu veredeln: Kraft, Charakter, Persönlichkeit, alles, wonach das Zeitalter lechzte, sucht man bei ihm vergeblich. Wie anders Donatellos hl. Georg! In seinem knappen Panzerkleide — die Statue ist eine Stiftung der Harnischmacherzunft —, vor die gespreizten Füße den schmalen Florentiner Schild setzend, späht der Soldat der Kirche scharf nach dem Feinde aus. Indem er den Körper nach rechts, den Kopf nach links wendet, entsteht der Eindruck verhaltener Energie; er wird verstärkt durch den geschlossenen Umriß der Figur. In dem gespannten Ausdruck des von dem schlanken Hals getragenen jugendlichen Lockenhauptes sammelt sich der geistige Gehalt der Statue, eine neue innere Welt tut sich auf, wie sie weder die Antike noch das Mittelalter kannte. Ghibertis hl. Stephanus erscheint als Diener der Kirche, aber auch wiederum von der

Digitized by Google

233. Peter Vischer, St. Petrus.
Statuette am Sebaldusgrab, Nürnberg.

234. Peter Vischer, König Artur.
Hofkirche, Innsbruck.

allumfassenden Idee der Kirche getragen. Auch Donatellos hl. Georg stellt sich in deren Dienst, aber nicht sich ihr unterordnend, sondern aus dem Selbstbestimmungsrecht der eigenen Persönlichkeit heraus, in der Erkenntnis der ihm gewordenen idealen Aufgabe. Hier ist kein Typus, hier ist Individualität! ◘

Schwerer als die italienische Kunst hatte die deutsche umzulernen, wenn sie die Stilformen der Renaissance mit ihrem eigenen Wesen verschmelzen wollte. Wenn dies Peter Vischer bei seinem Sebaldusgrab (vgl. 223) im Gesamtaufbau noch so wenig gelang — ein älterer gotischer, nicht mehr ganz zu beseitigender Entwurf ist vielleicht an der Überfüllung schuld —, so ruht das Auge um so lieber auf den zwölf Apostelstatuetten, die in halber Höhe den Schrein umsäumen. Wohl klingt auch in der Petrusfigur noch die alte gotische Ponderation nach, aber das Motiv der Hände, die Buch und Schlüssel halten, ist nicht hergebracht und geht mit dem des Mantels ungezwungen zusammen. Von den ruhigen Flächen oberhalb des anmutig geschlungenen Gürtels heben sich die vertikalen Faltenzüge unterhalb gut ab. Ein starkes Eigenleben spricht aus dem scharf zur Seite gewendeten echt deutschen Kopf. — Am Grabe des »letzten Ritters« endlich hält überlebensgroß der sogenannte König Artur Wacht, auch er frei, ungezwungen auf sich gestellt; der kunstvolle Panzer erinnert daran, daß Deutschland das Land der besten Waffenschmiede war. In Peter Vischers Werkstatt vollzog sich zuerst die künstlerische Vermählung italienischen und deutschen Geistes, sie bedeutet die Hochrenaissance der deutschen Plastik. ◘

Digitized by Google

235. Donatello, David. Florenz. (Phot. Brogi.)

236. Verrocchio, David. Florenz. (Phot. Brogi.)

Ein Längsdurchschnitt durch die Entwicklung des Davidtypus von der Frührenaissance bis zum Barock! Donatellos David, die erste gegossene nackte Statue seit dem sinkenden Altertum, lehrt uns den vielgestaltigen Meister von einer andern Seite kennen. Schien der hl. Georg ganz aus dem Geiste einer neuen Zeit heraus geboren, so ist sein David wie kaum ein anderes Werk der Renaissance von antikem Geiste durchweht. Ganz auf zweidimensionale Wirkung berechnet, in den geschlossenen Umrissen wie in den negativen Ausschnitten (daher auch das große Goliathschwert) aufs feinste erwogen, setzt der nach dem Leben modellierte, halbwüchsige Knabe, indem er die Linke, um das noch heftig klopfende Herz zu entlasten, siegesbewußt einstemmt, seinen linken Fuß auf das behelmte Haupt des erschlagenen Riesen und blickt unter dem das lockenumrahmte Haupt beschattenden, bekränzten Hirtenhut auf den Besiegten herab; »mit leicht geöffneten Lippen atmet er die befreite Luft«. Anders 50 Jahre später Verrocchio. Er verzichtet auf zarte Linienführung der Umrisse zugunsten einer »gestrafften« Haltung des rechten, einer selbstbewußter ausladenden des linken Armes; der linke Fuß steht nicht auf, sondern hinter dem Goliathhaupt. Dieses wird hier in Vorderansicht gezeigt. Es soll nicht nur, wie schon bei Donatello, äußerlich als Gradmesser für die heroische Tat des Hirtenknaben dienen, seine abschreckende Roheit soll auch die Folie abgeben für das »entzückende Lächeln des schönen Lockenkopfes, in dem sich kindliche Siegesfreude mit mädchenhafter Schüchternheit paart«. Durch das eng anliegende, dekorativ sehr sorgfältig behandelte Lederkoller, aus dem die wundervoll weich modellierten Glieder hervortauchen, gewinnt der jugendliche Körper dem David Donatellos gegenüber an Linien und Formenkontrasten, was er an feinem Spiel der Körperoberfläche einbüßt. ◘

Digitized by Google

237. Michelangelo, David. Florenz. (Phot. Brogi.)

238. Bernini, David. Rom. (Phot. Anderson.)

Die Kolossalfigur des »Giganten«, wie die Florentiner den David Michelangelos nennen, verliert, mit seinen Genossen in eine Reihe gestellt, viel von dem Gewaltsamen, das in der Übertragung eines in den Proportionen noch unausgeglichenen Knabenkörpers ins Riesenhafte liegt. Der gewaltigen Künstlerseele Michelangelos genügt nicht das mehr oder minder stolze Ausruhen nach vollbrachter Tat; die noch zu vollbringende ist es, zu der sein David bei scheinbarer Ruhe jeden Nerv, jeden Muskel spannt. Er sieht, das rechte Bein fest aufsetzend, das linke bereits gelockert, in abwartender und, weil die Gefahr von links kommt, nach rechts ausweichender Haltung dem Feinde entgegen. Im nächsten Augenblick wird die Linke den bereits mit dem Stein versehenen Sack der Schleuder über die linke Schulter werfen, die Riesentatze der rechten Hand, die die Enden der Schleuder hält, wird sie schwingen — der Stein fliegt zum Ziel. Welches dabei seine Bewegungen sein werden, das zeigt der barocke Manierismus Berninis. Statt der Spannung vor und der Abspannung nach der Tat, beides Momente, wo das Seelische das Körperliche überwiegt, arbeitet er den dazwischenliegenden Moment der Tat bis zur Illusion der Wirklichkeit heraus, selbst auf die Gefahr, durch Überspannung des Physischen das Seelische völlig auszuschalten oder es zum Gemeinen zu erniedrigen. Und doch, wie weit ist der krampfhaft die Unterlippe mit den Zähnen fassende berninische Kopf von der furchtbaren Entschlossenheit des Giganten entfernt! Und erinnern wir uns des stellungnehmenden und des werfenden Diskobols, des antiken Widerspiels dieser beiden Davide. Bei jenem wog das Seelische, bei diesem das Körperliche vor, aber die Ruhe des feinen Profils wird auch bei ihm nicht durch die Grimasse entstellt: dort der edle, athletisch geschulte Jüngling, hier der gemeine Hirtenknabe. ◘

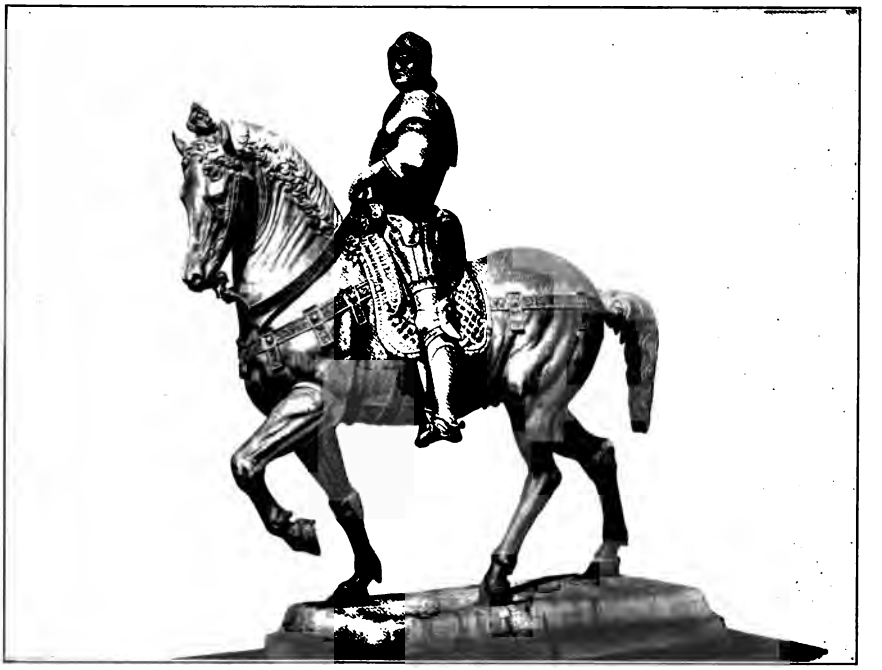
Digitized by Google

239. Reiterstandbild des Kaisers Mark Aurel. Kapitol, Rom. (Phot. Alinari.)

Die höchste Aufgabe der Plastik ist das Reiterstandbild. Als einziges seiner Art aus dem Altertum vollständig erhalten, nimmt das des Kaisers Mark Aurel in Rom in der allgemeinen Schätzung einen Rang ein, der ihm an sich schwerlich zukommt. Weder für das zwar lebendige, aber allzu schwülstige Pferd, noch für die daraufgesetzte, etwas trockene Figur des Kaiserphilosophen können wir uns sonderlich erwärmen, und wenn dennoch dem Werk eine gewisse Größe nicht abzusprechen ist, so zehrt es eben von dem in besseren Zeiten des Altertums aufgehäuften Kunstkapital. Der erste, der in Italien sich wiederum an diese Aufgabe wagte, war abermals Donatello. Es galt, einen allbekannten kleinen Mann und großen Feldherrn auf sein schweres Schlachtroß zu setzen und ihm Lebenswirklichkeit einzuhauchen. Das Antike, was trotzdem so stark aus diesem Werke spricht, liegt darin, daß Donatello die realen Verhältnisse der Gegenwart in antikem Sinne meistert. Dahin gehört beim Reiter der Wegfall des Helmes, beim Pferde die Vereinfachung in Muskulatur und Riemenwerk; daß der Panzer »antikisch« gehalten ist, entsprach dem Zeitgeschmack. Und weiter Verrocchio. Er baut naturgemäß auf Donatello auf, aber auf dessen Gattamelata nur, soweit das Roß in Frage kommt. Auch er macht es zum Paßgänger, biegt den Pferdekopf zur Seite, damit er in Vorderansicht den Reiter nicht verdeckt, gibt statt der Satteldecke den Bocksattel. Für den Reiter aber ist der hl. Georg maßgebend: man steigere diesen in Blick und Haltung, setze ihn auf ein feuriges Roß und gebe ihm die Züge des zu feiernden Condottiere, so hat man Verrocchios Colleoni. So zehrt der Künstler, indem er über seinen großen Vorgänger hinausgeht, doch von dessen Errungenschaften. Die stark zurückgenommene rechte Schulter und der doch wieder ins Profil sich einstellende, wie aus Eisen geschnittene behelmte Kopf geben im Verein mit dem in den Steigbügeln hoch aufgerichteten Sitz dem Reiterbild eine geradezu bezwingende Gewalt. Colleoni braucht nicht, wie Gattamelata, den Feldherrnstab zu erheben, mit seinem Blick regiert er das Schlachtfeld. Und will man eine andere Parallele zwischen diesen beiden größten Reiterbildern der Welt gelten lassen, so verhält sich der Gattamelata zum Colleoni wie Donatellos David zu dem Verrocchios: beidemal tritt der antiken Auffassung das gestraffte Persönlichkeitsbewußtsein des Renaissance-Menschen gegenüber. ◘

Digitized by Google

240. Donatello, Reiterstandbild des Gattamelata, Padua. (Phot. Anderson.)



241. Verrocchio, Reiterstandbild des Colleoni, Venedig. (Phot. Anderson.)

Digitized by Google

242. Andreas Schlüter, Reiterstandbild des Großen Kurfürsten. Berlin.

Eine Steigerung im Sinne des gleichzeitigen italienischen und französischen Barock und doch wieder eine Bändigung seiner Auswüchse im Geist des preußischen Heroismus bedeutet das Hauptwerk Andreas Schlüters. Als Klassizist (vgl. 110) verschmäht er den Paßgang des Gattamelata und Colleoni und geht auf den Mark Aurel zurück. Aber während dessen Leibroß tänzelnd posiert, und die beiden Söldnerführer langsam im Schritt reiten, beschleunigt der Große Kurfürst, dem Zeitgeist entsprechend, sein Tempo. Darum flattern auch Mähne und Schweif im Winde, während sie beim Mark Aurel affektiert erscheinen, und Verrocchio statt der Bürstenmähne und des derben Schweifknotens beim Gattamelata sein Pferd parademäßig herausgeputzt hat. Auch den Kopf des Pferdes läßt Schlüter wieder geradeaus gehen, wirkt aber, indem er den Kopf des Reiters scharf nach links wendet, gerade durch die Einfachheit des Motivs packender als Verrocchio. Die Haltung der rechten Hand mit dem Kommandostab wird aus der straff militärischen des Colleoni zu einer schwunghaft

Digitized by Google

243. Louis Tuaillon, Amazone. Berlin. (Neue Photograph. Gesellschaft, Steglitz.)

pathetischen. Der Kurfürst reitet wieder, wie Mark Aurel, ohne Steigbügel; die Unterschenkel schieben sich aber bei ihm weiter nach vorn, während der kurze, gedrungene Rumpf des Reiters fast nach hinten gelehnt erscheint: auch dadurch wird die Wucht der Vorwärtsbewegung von Mann und Roß gesteigert. Der Reiter wird nicht, wie Mark Aurel und Gattamelata, von dem Roß nur getragen, auch reitet er es nicht gewaltsam, wie Colleoni, beide scheinen vielmehr in der gleichen hinreißenden Vorwärtsbewegung begriffen, ein Eindruck, auf den auch die weitere Ausgestaltung des fürstlichen Reiters berechnet ist. Die modische Allongeperücke, für ein öffentliches Denkmal unerläßlich, verträgt sich im Zeitalter des Barock gut mit dem wehenden Imperatoren-Mantel über der römischen Kriegstracht. Ihre aufgewühlten Haarmassen ordnen sich zwischen Mähne und Schweif des Rosses stofflich und künstlerisch gut ein. Schlüters Werk ist, wie es von echt preußischem Geiste durchtränkt ist, so auch wieder ein Bestandteil des preußischen Volksbewußtseins geworden. Und künstlerisch betrachtet schließt unsere Reihe, die mit einem Allegretto sostenuto begann und sich in einem Andante und weiter im Tempo di Marcia fortsetzte, mit einem Allegretto pomposo con fuoco.

Ans Ende dieser würdigen Reihe stellen wir nicht etwa das gleichfalls antikisierende Bremer Kaiser Friedrich-Denkmal von Tuaillon, sondern des Künstlers Berliner Amazone. Zwar ist auch hier der antike Einschlag nicht zu verkennen: die antik-plastisches Formgefühl atmende Reiterin kontrastiert seltsam mit dem realistischen Pferdeporträt. Und doch erscheinen beide von modernem Geist durchdrungen. Eine berittene Amazone in dieser Haltung wäre in der Antike undenkbar, Roß und Reiterin wären in stürmischem Fortissimo verschmolzen. Stattdessen hier bei äußerer Ruhe gespannteste geistige Bewegung: den gespitzten Ohren, dem gereckten Hals des Tieres entspricht die bei scheinbarer Gelassenheit im Kopf sich konzentrierende Spannung der Amazone. ∎

Digitized by Google

244. Giotto, Die Exequien des hl. Franz von Assisi. Fresko in Sta Croce, Florenz. (Phot. Alinari.)

Je drei große Namen bezeichnen den Aufschwung der italienischen Plastik wie den der italienischen Malerei vom Trecento bis zum Cinquecento: dort die Pisani, vor allem Giovanni Pisano, Donatello, Michelangelo; hier Giotto, Masaccio, Raffael. Brannte in Giovannis Seele ein heißes Feuer künstlerischer Leidenschaft, so brachte der wenig jüngere Giotto die Flamme religiöser Begeisterung hinzu, die der Ordensstifter Franz von Assisi in Italien entzündet hatte: an den Fresken aus dessen Leben in der Ordenskirche zu Assisi entwickelte sich Giottos Stil. Aber noch ein zweites brachte er hinzu, das wir bei Giovanni (226) schmerzlich vermißten: den Sinn für Ruhe und Einheit. Die symmetrische Gruppierung um einen Mittelpunkt, dies große Geheimnis der italienischen Kunst, ist von Giotto zuerst entdeckt worden. Betrachten wir unter diesen Gesichtspunkten eins seiner reifsten Werke, die Totenfeier des h. Franziskus in Sta Croce zu Florenz. In dem bühnenartigen Raum, dessen Seitenkulissen zwei perspektivisch gesehene Gebäude bilden, gliedern sich die Figuren ganz ungezwungen in drei Gruppen: in der Mitte der aufgebahrte h. Franziskus, von den Brüdern beweint, links und rechts die feierliche Assistenz der die Totenmesse zelebrierenden Geistlichkeit und ihrer Gehilfen. Inmitten dieser zeremoniellen Ruhe, die sich in den Vertikalen der Gewänder widerspiegelt, wogt in unruhiger Wellenbewegung die laute Klage und stumme Trauer der Ordensbrüder auf und nieder. Die starre Horizontale des Leichnams unterbrechen sechs beiderseits der Bahre symmetrisch angeordnete Figuren; vier küssen die Wundmale an Händen und Füßen, der fünfte legt das Wundmal an der Brust bloß, während ein sechster mit gefalteten Händen niederkniend dem letzten Atemzuge zu lauschen scheint. Zusammengehalten werden diese drei großen Gruppen durch die horizontale Abschlußwand (vgl. 229). Darüber schwebt in der Mitte, genau über der höchsten Erhebung jener Wellenlinie, die von den Engeln gen Himmel getragene anbetende Seele des Heiligen. Dorthin weisen rechts, über die Abschlußwand hinausragend, Kreuz und Kerzen, links ein siebenter Bruder zu Häupten des Toten. Die horizontalen und vertikalen Linien der Architektur bilden gewissermaßen den äußeren Rahmen dieser Gruppenkomposition; man bemerke auch, wie ihr treppenförmiger Abfall in den oberen Ecken das Auge absichtlich zur Mittelgruppe herableitet.

Digitized by Google

245. Domenico Ghirlandajo, Die Exequien des hl. Franz. Fresko in Sta Trinità, Florenz.

Giottos Exequien des hl. Franz gegenüber stellen wir die gleiche Szene von der Hand des neben Benozzo Gozzoli (374) größten Sittenschilderers des Quattrocento, des Domenico Ghirlandajo. Er rückt die Seitengruppen näher an die Mitte heran und verwischt so die scharf einschneidenden Zäsuren seines Vorbilds; er lockert — sehr bezeichnend — die strenge Feierlichkeit wenigstens bei der Chorknabengruppe und verteilt die um die Bahre knienden Brüder anders, um nicht wie Giotto die Rückenansicht dreimal geben zu müssen. An Stelle der einfach und ruhig abschließenden Architektur Giottos stellt er die Szene in einen säulengetragenen Kirchenraum mit halbrunder Apsis und freiem Ausblick in die Landschaft; das Halbrund der Kuppel tritt kompositionell an Stelle der Himmelfahrt des Heiligen. Dem Verlust an ergreifendem Ernst stehen anderseits ganz neue künstlerische Werte als Gewinn gegenüber, vor allem Leibhaftigkeit der Gestalten und Raumvertiefung. Hier haben wir nicht mehr wie bei Giotto eine teppichartige Flächenkomposition vor uns, wo eine Figur gewissermaßen auf der andern zu liegen scheint, sondern feste, runde Körper, die hintereinander im Raume stehen, und dieser Raum ist nicht mehr eine schmale Bühne mit Seitenkulissen, wie in den Mysterienspielen, sondern ein wirklicher Raum, durch den man schreiten, in dem man sich nach allen Richtungen bewegen kann. Mit einem Worte: die Raumtiefe, die Tiefendimension ist für die Malerei gewonnen, das Zweidimensionale hat sich den ästhetischen Schein des Dreidimensionalen erobert! Aber nicht Ghirlandajo war dieser kühne Eroberer, es war der große Masaccio. Für Masaccios plastische Kunst ist es bezeichnend, daß wir seine Vertreibung aus dem Paradiese S. 110 geradezu neben ein Werk der antiken Plastik stellen konnten. Diese Figuren stehen wirklich, in Licht und Schatten kräftig modelliert, leibhaft mit beiden Füßen fest auf dem Erdboden. Dadurch sowie durch die Überschneidungen (z. B. des linken Beines der Eva durch das linke des Adam) wird die Illusion der Raumtiefe erreicht, es sind die ersten wirklich überzeugenden, weil auch anatomisch verstandenen, nackten Gestalten der modernen Malerei. Für die Architektur der Paradiesespforte behält Masaccio, der übrigens in der Perspektive der Schüler Brunellescos (S. 42) war, hier noch die andeutende Art Giottos bei. ▪

Digitized by Google

246. Masaccio, Der Zinsgroschen. Mittelgruppe. Fresko. Brancacci-Kapelle, Florenz. (Phot. Alinari.)

Das von Giotto in Angriff genommene Problem der Massenkomposition wird von Masaccio fortgeführt und endlich zur höchsten Vollendung gebracht durch Raffael. »Der Zinsgroschen«, aus demselben Freskenzyklus wie die Vertreibung aus dem Paradiese, faßt noch in naiver Weise drei Szenen auf einer Bildfläche zusammen: in der Mitte heischt der Zöllner vor dem Tor der Stadt Kapernaum den Zinsgroschen, links holt Petrus auf Christi Geheiß den Denar aus dem Maule eines gefangenen Fisches hervor, und rechts gibt er ihn dem Zöllner. Die Mittelgruppe ist das Meisterwerk. Hier konnte die Masse nicht wie in 244 nach ihren Funktionen in kleinere Gruppen eingeteilt werden, hier stand neben zwölf gleichberechtigten Jüngern einer, Christus. Wie löst Masaccio diese Aufgabe? Jesus war an der Spitze seiner zwölf Jünger von links her dem Stadttor zugewandelt. Sie waren in drei Gliedern zu vieren geordnet. Auf dem rechten Flügel des ersten Gliedes marschiert — eine Huldigung des Künstlers für seinen Schutzpatron — Thomas (Masaccio = der große Thomas), auf dem rechten Flügel des zweiten Petrus. Von ihm fordert der Zöllner mit sprechender Gebärde den Zoll. Dadurch tritt ein Stillstand in der Vorwärtsbewegung ein. Christus wendet sich zurück an Petrus, deutet nach dem See und gibt ihm den Befehl, den dieser gleichfalls in lebhafter Gebärdensprache aufnimmt. Das erste Glied der Jünger hat unterdessen, um dem Vorgang folgen zu können, kehrtgemacht, das zweite hat sich, nach Christus hingewandt, so auseinandergezogen, daß die Stellung der Jünger im Grundriß ein liegendes Z ergibt, in dessen vorderem Winkel Christus steht: И, er allein in voller Vorderansicht und dadurch ohne weiteres als Hauptfigur erkennbar. Von der idealen Tracht Christi und seiner Jünger, die von nun an für alle Zeiten vorbildlich bleibt, hebt sich die leichtfüßige Figur des Zöllners im kurzen gegürteten Rock kräftig ab, ja sie wirkt fast gemein, zumal sie gerade mitten zwischen Christus und dem am sorgfältigsten gekleideten Apostel, Thomas, steht. An den Steilfalten des von diesem schwungvoll über die linke Schulter geworfenen Mantels kann die Bewegung des rechten Beines des Zöllners gemessen werden, sie bilden zugleich einen prachtvollen Abschluß der langbekleideten Apostelfiguren nach dieser Seite hin und leiten geschickt zu den Vertikalen des Torbaus über. Der Eckpfeiler auf der anderen Seite ist ein langbärtiger Apostel, zusammengehalten wird die ganze kräftig modellierte Figurenmasse durch die nach dem Kopfe dieses Apostels abfallenden Berglinien. Die bei Giotto noch als runde, feste Scheiben auf der Bildwand haftenden Heiligenscheine sieht Masaccio zum ersten Male perspektivisch. ◘

Digitized by Google

247. Raffael Santi, „Weide meine Lämmer!“ Teppichkarton. London.
(Nach einem Kupferstich.)

Ohne Giotto kein Masaccio, aber auch ohne Masaccio kein Raffael! Dies zeigt der Vergleich des »Zinsgroschens« mit dem gewaltigen Raffaelschen Teppichkarton »Weide meine Lämmer!« (Joh. 21, 15). Raffael folgt hier nicht dem Vorgang seines Lehrers Perugino, der die symbolische Szene der Schlüsselübergabe an Petrus (Matth. 16, 19) sich ähnlich wie in 249 symmetrisch vor einem Tempel abspielen läßt, aber er kopiert auch nicht Masaccio. Hatte dieser Christus inmitten der Apostel als Hauptfigur gekennzeichnet, so wagt er das Schwerere: den Herrn künstlerisch als gleichwertig, ja als überlegen der ganzen Jüngermasse gegenüberzustellen. Diese sind, wie bei seinem großen Vorbild, in drei Glieder zu vieren geordnet, außer daß nach Fortfall des Verräters Judas das erste Glied nur drei aufweist. Und wie bei Masaccio stehen Petrus und Thomas an den dem Beschauer zugekehrten Flügeln, nur daß sie, dem Vorgang entsprechend, ihre Plätze getauscht haben. Mit Petrus ist auch Johannes in das erste Glied vorgerückt, dagegen hat der linke Eckpfeiler der Komposition Masaccios, deutlich am Gesichtstypus kenntlich, seinen Platz als rechter Flügelmann des dritten Gliedes behauptet; er erscheint, wie dort, in Dreiviertelansicht. Der Auferstandene wandelt wie eine plötzliche Erscheinung an den Jüngern vorüber, breit fällt das Licht auf die, wie bei Masaccio, allein in voller Vorderansicht entwickelte edle Gestalt, die nun, isoliert und in der Masse durch die um des Gegenstandes willen unentbehrliche Schafherde verstärkt, in gebietender Hoheit der ganzen Apostelschar das Gleichgewicht hält. Deren Marschordnung ist durch die plötzliche Erscheinung des Herrn ins Schwanken geraten, nur das zweite Glied hat sie bewahrt. Auch hier bilden die Apostel, fast noch deutlicher als bei Masaccio, im Grundriß ein liegendes Z: N, aber während sie dort bis auf Petrus nur Statisten sind, hier — »welch eine Fülle verschiedenartigen Ausdrucks! Die nächsten, angezogen durch die Lichtgestalt Christi, mit den Augen ihn verzehrend, bereit, dem Kniefall Petri zu folgen; dann ein Stocken, ein Bedenklichwerden, ein fragendes Sichumsehen und endlich das erklärte mißgünstige Zurückhalten« (Wölfflin). Wie eine Wolke des Neides ballt es sich dahinten zusammen. Wie gut ist in diesem Crescendo des Zweifels die Stelle des Thomas gewählt, wie kraftvoll ist an ihm vorbei die Verbindung seines Nebenapostels mit dem letzten Gliede hergestellt! Die Landschaft ist Teil der Komposition. Die höchste Erhebung des Horizonts faßt die Hauptfiguren, Christus und Petrus, zusammen, während die kleine Talsenkung des Mittelgrundes doch wieder zwischen dem Herrn und den Jüngern einen Einschnitt macht. Der Turm steht als Akzent gerade über der Mitte der Apostelgruppe. ▫

Digitized by Google

248. Pietro Perugino, Vermählung Mariä, Caen.

Die letzte Station auf dem Wege zur Höhe Raffaels ist sein Lehrer Pietro Vanucci, genannt il Perugino. Neben das Werk des bereits handwerksmäßiger Schablone verfallenen Meisters stellen wir nach dem Vorgang anderer die noch in seiner Werkstatt entstandene Wiederholung von der Hand des 21jährigen Meisterschülers. Bei der Gleichheit der Gesamtkomposition fällt am meisten die Umstellung Josephs und Marias samt ihrem Gefolge auf. Suchen wir nach dem Ausgangspunkt dieser Vertauschung, so erregt auf dem Bilde von Caen der sonderbare Kopfputz Befremden, der über dem Haupte Josephs sich zu erheben scheint, bis man entdeckt, daß es der blühende Stab, gewissermaßen die Legitimation ist, kraft deren der bejahrte Freier die jüngeren Mitbewerber aus dem Felde schlägt. Sonst ist von dem Stabe nur ein kleines Stück in Josephs linker Hand zu sehen. Diesem Übelstand half der Umtausch der Hauptfiguren und damit auch ihres Gefolges mit einem Schlage ab. Zugleich aber erwuchs daraus ein anderer Vorteil: es wurde jetzt auch der Ring in der Hand Josephs deutlich, in den der Hohepriester, mit ausdrucksvoller Neigung des Hauptes die Bewegung des »Hinüber« unterstützend (Wölfflin), die Hand der Maria mit zartem Untergriff einführt. Den breitspurigen, geschäftsmäßigen Stand des Hohenpriesters bei Perugino verfeinert Raffael ebenso, wie er die bei jenem gleichförmige Stellung der Verlobten zart unterscheidet. Überraschend für den plastischen Formensinn des Schülers ist der stabbrechende Freier rechts im Vordergrund. Wie unglücklich steckt er bei Perugino in seiner Umgebung drin, wie sind gerade die für seine Aktion wichtigsten Glieder, die Arme,

Digitized by Google

249. Raffael Santi, Vermählung Mariä. Brera, Mailand. (Phot. Anderson.)

abgeschnitten, wie schwächlich diese Aktion selbst, wie geteilt die Aufmerksamkeit des Jünglings zwischen ihr und der Rückenfigur links! Bei Raffael ist der verschmähte Bewerber ganz bei der Sache; im Unmut — Ärger würde die zarte Schönheitsgrenze überschreiten — bricht er den Stab nicht über den Oberschenkel, sondern, wie es sich gehört, übers Knie und entfaltet dabei die geschmeidigen Formen seines durch die enganschließende Tracht gehobenen jugendlichen Leibes in einer Weise, die einem Plastiker Ehre machen würde. Raffael tat sich auf diese Figur etwas zugute, er durchbricht ihr zuliebe sogar die Symmetrie, zugleich stellt er sie des Kontrastes halber vor den glücklicheren Nebenbuhler in den Vordergrund.

Indem ferner die begleitenden Paare beiderseits in einem Winkel zur Bildfläche herantreten, gewinnt er tiefere Bildwirkung. »Auch der Tempel im Hintergrund, diese reizende Vorahnung der Bauten Bramantes, von Raffael aus dem Achteck in das Sechzehneck übertragen und an Stelle der vier in den Achsen vorspringenden Portiken von einem gesäulten Umgang eingerahmt, zeigt den reineren Formensinn« (Dohme). Raffael schiebt ihn weiter in den Hintergrund, so daß er weniger auf die Figuren drückt, und verstärkt die Tiefenperspektive durch das kleinere Muster des Fliesenbodens, von dem sich die Figuren wie bei Perugino, reinlich vom Architektonischen geschieden, abheben. So offenbart der Vergleich den ganzen Unterschied »zwischen einem Maler, der nach der Schablone arbeitet, und einem feinfühligen, überlegenen Schüler, der, noch gebunden im Stil, die überkommenen Motive doch bis in jede Partikel mit neuem Leben zu erfüllen weiß« (Wölfflin). ◻

Digitized by Google

250. Luca Signorelli, Auferstehung der Seligen. Fresko. Orvieto, Dom. (Phot. Alinari.)

Wie Masaccio für Raffael, so ist Luca Signorelli der Vorläufer für den größten künstlerischen Genius der italienischen Renaissance, Michelangelo Buonarroti. Er ist es einmal in der Beherrschung der Anatomie und Perspektive des nackten Körpers, dann aber auch in der Energie, womit er den nackten Körper nicht als solchen schlechthin, als Aktfigur, sondern als das Gefäß der Seele erfaßte und ihn seligste Verzückung wie dumpfe Verzweiflung und lähmendes Entsetzen ausdrücken lehrte. In nackten Leibern zu schwelgen, dazu bot den christlichen Malern die Lehre von den letzten Dingen von jeher schicklichen und erwünschten Anlaß. Die Auferstehung des Fleisches, den Höllensturz der Verdammten, das Emporschweben der Seligen, die Begrüßung und Krönung der Auserwählten im Paradiese — alles das malte der Meister von Cortona im Dome zu Orvieto (94). Schier unabsehbar ist die Schar all der jugendlich-heroischen Gestalten, die sich auf unserm Bilde neben- und hintereinander schieben; sie sind mit so absoluter Beherrschung des Knochenbaus und Muskelspiels, mit so sicherer Kenntnis der perspektivischen Verkürzung hingestellt, daß Jakob Burckhardt dies Bild als die erste ganz großartige Äußerung des Jubels über die Bezwingung der nackten Form bezeichnet hat. Freilich, auch nur in die vordersten Reihen Ordnung und System bringen zu wollen, ist ein aussichtsloses Beginnen. Wohl entsprechen sich links und rechts als Eckpfosten zwei Paare; wohl stehen eine Reihe von Figuren auf leicht erkennbarem geometrischen Grundriß zusammen, aber eine eigentliche Gruppierung oder gar eine Zusammenfassung von Gruppen unter einen Hauptakzent ist nicht zu erkennen; nur das Streben, nackte männliche und weibliche, stehende und kniende Menschen in möglichst starken Kontrasten, zugleich in höchster Verzückung nebeneinander zu stellen — wahrlich, wenn dies letzte nicht wäre, der reine Aktfigurensaal! Seltsam sticht von dieser

Digitized by Google

regellosen Häufung die etwas steife, jede Überschneidung vermeidende Symmetrie der Engelregion ab. Auf Wolkenbänken sitzend, auf Wolkenschemel tretend, mit ausgespannten Fittichen das Halbrund füllend, läßt das himmlische Orchester überirdische Musik ertönen (zwei der Engel — ein naiver Zug — stimmen gar noch ihre Instrumente), andere schweben mit Kränzen herab und tauchen wolkentretend bis auf Kniehöhe in die Region der Seligen ein. Wie Öl und Wasser, nur an den Grenzen sich vermischend, scheiden sich, nicht bloß stofflich, sondern auch kompositionell die beiden Sphären; in der himmlischen ein Übermaß, in der irdischen ein Mangel an übersichtlicher Anordnung: die Versöhnung dieser Extreme durch freie Gruppenbildung ist noch nicht erreicht. Doch für die Bewältigung der Massen kam, wie wir sahen, der italienischen Malerei das Heil von der Linie Giotto-Masaccio-Raffael; an der künstlerischen Großtat Signorellis, der Bezwingung der menschlichen Form, entzündete sich der Genius Michelangelos. ▫

Seine Laufbahn als Maler beginnt Michelangelo im Wettstreit mit dem großen Lionardo. Beide wurden im Jahre 1506 berufen, den Florentiner Rathaussaal mit Fresken zu schmücken; dieser wählte eine Reiterschlacht, jener eine Szene aus den Kämpfen mit Pisa, den Überfall badender florentinischer Soldaten durch die Pisaner. Beide Werke blieben unvollendet, selbst die Kartons sind zugrunde gegangen bis auf einzelne Nachklänge in Stichen und Zeichnungen. Aber so viel erkennen wir aus unserm Bild: so nahe sich auch Michelangelo mit Signorelli berührt in dem bewußten Streben, anatomisch-plastische Aktfiguren in perspektivischer Verkürzung zu zeigen, so ist er doch bereits in ganz anderem Sinne Herr über diese Dinge. Der Zweck der Figuren, Träger der Kenntnisse ihres Schöpfers zu sein, drängt sich nicht mit solcher Absichtlichkeit auf. Auch Michelangelo fügt sie in den kühnsten Verkürzungen in Vorder- und Rückansicht zusammen, aber »das Emporklettern am steilen Ufer, das Knien und Herabgreifen, das reckenhafte Stehen und Sich-Rüsten, das Sitzen und eilige Anziehen, das Rufen und Rennen«, diese ganze Fülle von Bewegungen ergab sich ungezwungen aus dem gewählten Gegenstand und scheint daher nur diesem zu dienen. Mit einem Wort: der größte Genius des Cinquecento schaltet frei mit den künstlerischen Mitteln, die das Quattrocento als ein eben Entdecktes, neu Errungenes selbst freudig überrascht noch zur Schau gestellt hatte. ▫

Digitized by Google

252. Michelangelo Buonarroti, Pietà. St. Peter, Rom.

Der ersten Schaffensperiode Michelangelos gehören zwei Werke an, in denen er das Problem der Gruppe in der Weise der Antike (192, 193) löst, in der Pietà durch Kreuzung, in der Madonna von Brügge durch parallele Führung der Körperachsen. »Hier zuerst in der ganzen neueren Skulptur«, sagt Jakob Burckhardt von der Pietà, »kann wieder von einer Gruppe im höchsten Sinne die Rede sein.« Die überwältigende Geschlossenheit dieser Pyramide wird ermöglicht — nur so konnte die Mutter den erwachsenen Sohn in ihrem Schoße betten — durch die Steigerung des von mächtigen Gewandmassen umfluteten mütterlichen Körpers ins Übermenschliche, so wie einst die Künstler des Laokoon die Körperproportionen des Vaters ins Gigantische steigerten. Indem die Mutter den rechten Fuß höher aufsetzt und mit dem rechten Knie und dem rechten Arm den Oberkörper des Leichnams stützt, wird die unschöne Horizontale vermieden und das hilflos zurückgesunkene Haupt dem Haupte der Mutter ergreifend nahegebracht. Den Eindruck der Hilflosigkeit vermehrt die emporgedrängte rechte Schulter. Dieser entspricht chiastisch das an einem Baumstumpf sich stauende linke Bein. Dies naive Mittel war nötig, damit die unteren Gliedmaßen des Leichnams sich nicht decken, sondern reliefartig entfalten. Das Motiv des auf dem Schoß gehaltenen Leichnams wiederholen und unterstreichen die wuchtigen Falten des schweren Mantels, der sich über die Knie der Mutter breitet. Der Überschuß dieses von selbständigem Leben durchdrungenen Faltenwerks, in das der nackte Leichnam mit schöner Kontrastwirkung eingebettet liegt, darf als ein Zeichen der Jugendlichkeit des Künstlers gelten. In seltsam rührendem Kontrast zu diesen Massen stehen die feinen Züge des schmalen jugendlichen Antlitzes, denn nur jugendlich schön konnte sich der Künstler die

Digitized by Google

253. Michelangelo, Madonna von Brügge.

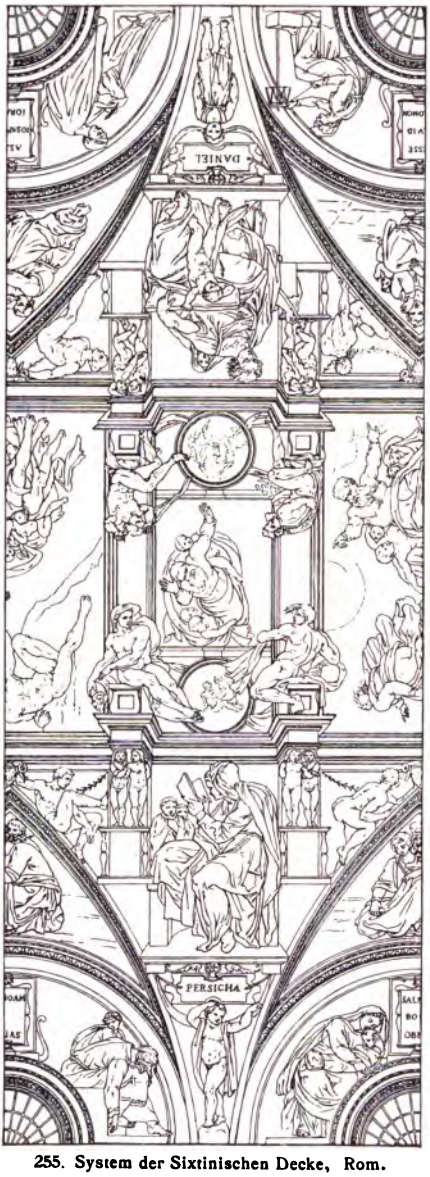
254. Michelangelo, Moses. S. Pietro in Vincoli, Rom.

Mutter des Herrn denken; den stumm ergebenen Schmerz, der aus ihnen spricht, begleitet die linke Hand mit sprechender Gebärde. ▫

Von köstlich herbem Reiz ist die, wie der Kopftypus lehrt, mit der Pietà fast gleichzeitige Madonna von Brügge. Die starre Vertikale des in düsterem Sinnen niederblickenden Hauptes, fortgesetzt in den Steilfalten des Oberkörpers, bildet einen schwermütigen Gegensatz zu der feinen Kurve des zartschwellenden nackten Knabenkörpers. Zwischen den verschieden hoch aufgesetzten Knien der Mutter wirkungsvoll in die Falten ihres Gewandes geschmiegt, scheint das göttliche Kind im Begriff, den Fuß auf die Erde zu setzen. ▫

Dem tiefsten Grunde der Titanenseele Michelangelos waren diese Früchte einer glücklicheren Stimmung nicht gemäß. Nicht Liebe, sondern Eifer, nicht das Evangelium, sondern das Gesetz, nicht das Neue, sondern das Alte Testament war es, das die Brust dieses Prometheus erfüllte. Ganz prometheisch ist sein Moses, fast das einzige vollendete Stück des Grabmals, welches der geistesgewaltige Papst Julius II. für sich selbst geplant hatte. Übermenschlich wie die Maße dieser mächtigen Glieder ist die Leidenschaft, die sie durchbebt. In innerer Erregung hat der Gesetzgeber den linken Fuß zurückgesetzt, als ob er im nächsten Augenblick aufspringen wollte, die Rechte, die sich auf die Gesetzestafeln stützt, greift, den Zorn bemeisternd, in die herabflutenden Bartwellen, der Blick ist scharf zur Seite gewandt, die Hörner, die einem Mißverständnis des Urtextes ihr Dasein verdanken, geben dem Haupte eine elementare Wucht, als stiege ein Gebilde der Urwelt vor uns auf. Moses erscheint wie der starke und eifrige Gott des Alten Bundes selbst, der vom Sinai zürnend den Tanz seines auserwählten Volkes um das goldene Kalb erblickt. ▫

Digitized by Google



255. System der Sixtinischen Decke, Rom.
(Nach Steinmann, Sixtin. Kapelle.)

256. Michelangelo, Delphische Sibylle.
(Phot. Anderson.)

257. Der Tag. Vom Grab Giulianos de' Medici, Florenz.
(Phot. Alinari.)

Was dem Meißel am Juliusgrab versagt blieb, mußte nun in der Capella Sixtina der Pinsel leisten. Mit ihm wandelte der Meister das gewaltige Spiegelgewölbe in eine Scheinarchitektur um und bevölkerte es mit den machtvollen Gestalten seiner brütenden Phantasie. Aus verkröpftem Gebälk schuf er Throne für die Propheten und Sibyllen, die Vorverkündiger des Heils. Die Seitenlehnen, von plastisch gedachten Putten gestützt, die deren tragende Funktion versinnbildlichen, sind mit Steinwürfeln belastet, auf denen, oft in gewagtester Haltung, Riesen je zu zweit an Bändern ein gemaltes Bronzemedaillon balancieren. Von den Verkröpfungen ausgehende Quergurte teilen den dazwischen noch freien Raum abwechselnd

Digitized by Google

258. Michelangelo, Die Erschaffung Adams. Deckenbild der Sixtinischen Kapelle.

in große und kleine Bildflächen ein, in die neun Gemälde aus der Urgeschichte der Menschheit eingespannt sind. In den Zwickeln über den Fensterlünetten dämmern die Vorfahren Christi dem Kommen des Heils entgegen. — Wie Signorelli spricht auch Michelangelo am liebsten in nackten Menschen, aber das Stammeln der Entzückung, der Schrei des Entsetzens dort wird hier zu einer die ganze Tonleiter der Empfindungen umfassenden Formensprache. Die Grundstimmung der Seele Michelangelos, in der Pietà und der Brügger Madonna nur erst leise Schwermut, wird zur Terribilità im Giganten, um dann im Moses grollend mit Donnerstimme vom Berge Sinai an unser Ohr zu schlagen. In der Sixtina endlich schwillt sie an zu einer ungeheuren Tonsymphonie des Körper- und Seelenlebens. In die irdischen Stimmen dumpfen Hinbrütens, schweren Erwachens, kaum erst seiner selbst Bewußtwerdens mischen sich jubelnd die himmlischen: Hingabe an den göttlichen Willen, der uns zum Leben weckt, begeistertes Empfangen überirdischer Eingebung, ungehemmtes Schweben durch den Weltenraum. Aus diesem großartigen Stimmungsgemälde können wir nur zwei Klangbilder herausnehmen. Einer der fünf Schöpfungsakte der Decke, vielleicht der gewaltigste, ist die Erschaffung des Menschen. Jehova kommt, in seinem geblähten Mantel die Urbilder der Schöpfung bergend, durch den Raum dahergesaust. Aus seinem ausgestreckten Zeigefinger springt, gleichsam eine Vorahnung des elektrischen, der Lebensfunke auf den ausgestreckten Zeigefinger Adams über. Dieser, ein Riese wie Jehova selbst, ist gerade im Begriff, sich von der Erde, von der er genommen ist, loszulösen, das heißt, sich zu erheben; sein Auge leuchtet auf im Erkennen der schaffenden Gottheit. So ist nach dem Wort: »So er gebietet, so stehet es da« der an sich nicht darstellbare Schöpfungsakt im Augenblick des Befehls bereits vollzogen. — Und nach dem epischen ein lyrischer Klang, das prophetische Schauen der »delphischen Sibylle«. In eine Schriftrolle vertieft, wird sie plötzlich auf etwas in der Ferne Aufsteigendes, Ungeheures aufmerksam und hebt wie abwehrend den Arm; die weitgeöffneten, groß zur Seite blickenden Augen und der halbgeöffnete Mund vollenden den visionären Eindruck. Die zwingende Gewalt dieses Blickes wird erreicht durch die Spannung, welche sich aus dem dreifachen Richtungsunterschied des Körpers, des Hauptes und der Augäpfel ergibt, und gesteigert durch die unbewußte Reflexbewegung des linken Armes, dessen Kraftleistung an dem noch ruhenden rechten gemessen werden kann. ◘

Das letzte Wort seiner dämonischen Kunst hat Michelangelo gesprochen in dem sog. »Tag« der Mediceergräber (vgl. 122): der Unterkörper, das linke Bein über das rechte Knie geschlagen, noch in Ruhe auf dem Boden wuchtend, der Oberkörper im Begriff, sich nach links herumzuwälzen, der linke Arm noch in der Lage, die er vorher als Rückenkissen eingenommen hatte, der rechte bereits die gewollte Drehung vorbereitend — da wird die Bewegung unterbrochen: das (unvollendete) Haupt wendet sich in die volle Vorderansicht zurück, »wie der Tag, der über dem Berge wacht«. Größere Geschlossenheit des Umrisses bei schärferen Richtungsunterschieden, größere Beruhigung bei stärkerer Spannung, als sie hier der Natur nicht abgelauscht, sondern abgerungen sind, erscheint undenkbar. ◘

Digitized by Google

259. Von Sandro Botticelli.
(Phot. Hanfstaengl, München.)

260. Von Antonello da Messina.
(Phot. Photograph. Gesellschaft, Berlin.)

Was für die Antike die Athletenstatue, war für die Renaissance der heilige Sebastian. Von den Bestrebungen der Florentiner, die Anatomie des menschlichen Körpers zu bewältigen, redet das Berliner Bild Botticellis. Das Bemühen, den Knochenbau, die Gelenke, und Muskeln des mageren, jugendlichen Leibes plastisch herauszumodellieren, wird gerade durch das Spitze, Eckige der Formen offensichtlich. Freilich sind diese zu regelmäßig, zu typisch, als daß man an eine getreue Wiedergabe des lebenden Modells glauben könnte; es ist vielmehr das Bild eines Jünglings, wie es dem Künstler und seiner Zeit als Ideal vorschwebte. Daher ordnen sich dieser Idealvorstellung die Einzelformen unter, sie sind stilisiert. Die Figur steht vor einer reich ausgestatteten Landschaft mit niedrigem Horizont; sie erscheint daher unverhältnismäßig groß. Der Ausdruck des lockenumrahmten, gesenkten Hauptes mit den starken Backenknochen kommt über einen spröden Leidenszug nicht hinaus. — Hält man dagegen den dritten der obigen Reihe, Perugino, so erkennt man die Bedeutung dessen, was der Umbrier den Florentinern brachte. Die Figur ist in ihren gleichmäßig abgerundeten Formen und zart leuchtenden Farben nur ganz allgemein gehalten. Von einer Innenzeichnung, einer Betonung der Gelenke, einem Schwellen der Muskeln ist keine Rede. Dagegen sammelt sich alles Leben in dem mit frommem Augenaufschlag erhobenen Lockenhaupt. Botticelli will einen nackten Körper geben, Perugino will rühren. Und ein drittes vollendet, im Gegensatz zu Botticelli, den wohlgefälligen Eindruck, das Standmotiv. In ihm findet die sanfte, umgekehrt S-förmig geschwungene Linie, die vom Haupte abwärts die Körpermitte bezeichnet, ihren Abschluß. Nun begreift man auch, warum Perugino den rechten Arm senkrecht abfallen, den linken mehr hervortreten läßt: um dadurch die Ausbiegung nach dieser Seite hin zu verstärken. Kein Zweifel: malerisch betrachtet schlägt Perugino den plastisch empfindenden Botticelli aus dem Felde. ■

Digitized by Google

261. Von Perugino. (Ausschnitt.)
(Phot. Alinari.)

262. Von Sodoma. Uffizien, Florenz.
(Phot. Alinari.)

Es folge der Lombardo-Sienese Sodoma. In jüngeren Jahren dem Einfluß Lionardos unterworfen, hat der mit zartestem Schönheitsgefühl und großer nervöser Reizbarkeit ausgestattete Künstler auch noch die besondere Gnadengabe der alten sienesischen Kunst hinzugewonnen, die innige Mystik der Empfindung. Dies alles spricht aus seinem Sebastian. Die Fesselung an dem nicht wie dort toten Stamm ist lockerer und gibt den Gliedern weiten Spielraum. Dessen bedarf der Künstler für sein Bewegungsmotiv, das den perugineskeu Typus weiterbildet. Aus dem ruhigen Standmotiv dort wird hier zuckende Bewegung, nicht nur nach der Seite, sondern auch nach der Tiefe: so gewinnt der Künstler die Möglichkeit, der ∂-förmigen Windung Peruginos ein neues Reizmittel abzugewinnen durch die Gegenbewegung des zu dem tröstenden Engel emporgehobenen Hauptes, so daß sich eine doppelt geschwungene Linie ergibt: ∫. Das völlige Verschwinden des rechten, das Ausladen des linken Armes zur Seite und nach hinten dient auch hier der stärkeren Schwingungsenergie des Gesamtmotives. Die schmachtende Wonne verzückten Märtyrertums, die den Leib durchbebt, atmet aus dem halbgeöffneten Munde, der die Zähne erkennen läßt, bricht aus den heißen Augen, aus denen im Schatten des Engels, dessen Strahlenkranz den Märtyrer rings umleuchtet, die Tränenperlen nur um so glänzender schimmern. — Endlich Antonello da Messina, der zuerst den Venezianern die Technik der niederländischen Ölmalerei und damit ihre satten, leuchtenden Farben vermittelt hat. Weniger auf das an sich etwas einförmige Standmotiv ist es hier abgesehen, als auf den warmen Fleischton, »das erste große Werk, das uns die nahende Pracht des venezianischen Kolorits kündet« (Fritz Knapp). Venezianisch ist auch der architektonische Hintergrund, der, weil der Mittelgrund ganz ausfällt, die Gestalt riesenhaft in den Himmel emporragen läßt. ▫

Digitized by Google

263. Donatello. Stuckrelief.
Kaiser Wilhelm-Museum, Krefeld.

264. Desiderio da Settignano. Marmor.
Museum, Turin.

265. Raffael, Madonna del Granduca.
Pitti, Florenz. (Phot. Anderson.)

266. Raffael, Madonna vom Hause Tempi.
München. (Phot. Hanfstaengl.)

Digitized by Google

267. Raffael, Madonna della Sedia. Pitti, Florenz.
(Phot. Neue Photogr. Gesellschaft, Steglitz.)

Mit der Gruppe des göttlichen Kindes im Arm und Schoß der göttlichen Mutter stellte das Christentum der Kunst ein Thema, welches, der Antike fremd, zwischen den beiden Polen Gott und Mensch freiesten Spielraum ließ. Mit unerhörter Kraft packt es Donatello an: ein inbrünstiges Zusammenpressen von Mutter und Kind, ein Verschränken der eckigen, bis aufs letzte dem Auge nachweisbaren Gliedmaßen, innerhalb des streng abgerundeten Umrisses kein Fleckchen toter Raum. Mit dieser Potenzierung der Bewegung geht die Pontenzierung des Menschlichen zum Göttlichen Hand in Hand: Maria ist »zur unnahbaren Gestalt der Gottesmutter gesteigert, von einer Würde und Hoheit, die uns mit reinigender Kälte durchschauert« (Deneken). Den nächsten Schritt tut der Donatelloschüler Desiderio. Er löst die gedrungene Herbheit der Komposition und mildert die Eckigkeit der Formen; den tragischen Ausdruck im Antlitz der Mutter tönt er ab zu innigem Mutterglück, während er dem sie liebkosenden Kind völlige Unbefangenheit verleiht. Raffael folgt in seiner ersten Florentiner Zeit noch Perugino: seine Madonna del Granduca ist bei allem Liebreiz noch die demutsvolle Gottesträgerin; kaum daß sie zuzugreifen, die Augen aufzuschlagen wagt. Während der Blick des Kindes auf die anbetenden Gläubigen gerichtet ist, beweist gerade die so überaus wirksame Neigung des Hauptes der Madonna von dem Kinde weg, aus der sonst herrschenden Vertikale heraus, daß sie sich unwürdig fühlt, an dieser Anbetung teilzuhaben. — Nicht lange vermochte sich Raffael dem Einfluß der Florentiner Kunst zu entziehen, die statt der lyrischen Stimmung Bewegung forderte. Seine Madonna vom Hause Tempi wirkt fast wie eine Weiterentwicklung der Gruppe Desiderios, nun darf die Mutter das Kind herzen, während dieses noch etwas von göttlicher Zurückhaltung bewahrt. Erst in Rom unter dem allgewaltigen Eindruck Michelangelos erhebt er sich zur höchsten Leistung (267): die Steigerung der Masse und der Formen, der Richtungskontraste, der Verklammerung von Mutter und Kind auf kleinstem Raum geht auf Michelangelo, der bezaubernde seelische Einklang beider auf Raffaels ureigenes Wesen zurück. Gemeinsam wenden Mutter und Kind ihr Auge den Gläubigen zu, gleich steht die Wage des Göttlichen und Menschlichen, und anbetend darf der Johannesknabe nahen, um zugleich das Tondo zu füllen und das Gleichgewicht der Massen herzustellen. ∎

Digitized by Google

268. Filippo Lippi, Madonna im Walde. Berlin. (Phot. Hanfstaengl.)

269. Lionardo da Vinci, Madonna in der Felsgrotte. Paris. (Phot. Alinari.)

Der anscheinend so einfache und selbstverständliche Zusammenschluß mehrerer Figuren zu einer Pyramide ist dennoch, wofern ihn nicht der äußere Rahmen fordert (285 ff.), eine Frucht langsamer Entwicklung, deren Anfänge auf Giotto (244) zurückgehen. Aber erst das größte Universalgenie der Renaissance, der Florentiner Lionardo da Vinci, hat der Kunst diese fortan maßgebende Form geschenkt. Unmittelbarer Vorläufer Lionardos ist der Klosterbruder Filippo Lippi. Seine »Madonna im Walde« steht in der Kunst des waldarmen Italiens schon aus diesem Grunde einzig da. Auf blumigem Wiesenteppich vor dämmerndem Waldesdunkel kniet die mädchenhafte Madonna in lichtblauem Mantel vor dem mit einem zarten Schleier bedeckten Knäblein, oben segnend Gott-Vater und das Symbol des hl. Geistes, die Taube, links der holde Johannesknabe und darüber der betende Einsiedler. Aber bei allem Stimmungszauber ist der konstruktive Aufbau noch unvollkommen. Das Gleichgewicht der Massen, deren Mittelachse so deutlich bezeichnet wird, ist annähernd nur vorhanden, wenn man sich die in vier verschiedenen Gründen hintereinander aufgebauten Figuren alle in die vordere Bildebene gerückt denkt. ▫

Das malerische Stimmungsproblem führt alsdann Lionardo da Vinci in seiner Grotten-Madonna ebenso weiter wie das Kompositionsproblem. Das Dreieckschema ist noch locker, aber bereits völlig bewußt angewandt und kontrastiert eigentümlich mit dem bizarren Grottenhintergrund. Schwieriger zu deuten ist das malerische Problem. Lionardo hatte entdeckt, daß die Umrisse der Figuren nicht durch eine zeichnerische Linie von dem Hintergrund getrennt sind, sondern mit diesem leise verschwimmen, daß auch der Übergang von Licht und Schatten eine unendliche Reihe von Tonabstufungen darstellt, die er zum erstenmal als Chiaroscuro, Helldunkel, bezeichnet. Er war auch der erste, der entdeckte, daß die Farben sich je nach Entfernung und Beleuchtung verändern und einen einheitlichen Gesamtton annehmen. Daher modellierte er seine Figuren

Digitized by Google

zunächst Braun in Braun in Licht und Schatten völlig plastisch durch und trug erst auf dieser Untermalung die Farben auf. Nun begreift man die malerische Absicht der Grotten-Madonna. Das Licht taucht in dies dämmerige Halbdunkel und setzt, über die Gestalten hinstreifend, seine weichen Akzente auf die holdseligen Angesichter, die schwellenden Kinderleiber und die segnenden, anbetenden, schützenden, deutenden Hände. Das Ergebnis ist also dies: während Filippo Lippi nur erst nach dem Dreieckschema tastet und seine hellen Figuren unvermittelt auf den dunklen Hintergrund aufträgt, setzt Lionardo die kaum gewonnene plastische Gruppe sofort auch schon ins Malerische um und schafft so Einheit, wo dort noch der Zwiespalt herrscht.

270. Raffael, Madonna im Grünen. Wien.
(Phot. Hanfstaengl.)

Von Lionardo übernahm Raffael in seinen ganzfigurigen Madonnen mit dem Jesusknaben und Johannes in immer neuen Abwandlungen das Pyramidenschema. Im übrigen geht bei ihm auch hier die Entwicklung vom umbrisch-peruginesken über den florentinischen zum römischen Typus: göttliche Genrebilder in feinster Abwägung der Linien und Massen, mit zartem Hintergrund und so gewähltem Horizont, daß Haupt und Schultern der Madonna sich vom zartblaugrünen Hintergrund abheben, das Motiv unter immer deutlicherer Differenzierung der beiden Knaben ein kindliches Spiel, in dem sich doch, wie auf unserm Bilde, der Ernst künftiger Zeiten ahnungsvoll ankündigt. Den Abschluß der Entwicklung bildet auch hier ein Rund, gleich der Madonna della Sedia aus den römischen Meisterjahren stammend: die Madonna aus dem Hause Alba. Auch hier steht Raffael unter Michelangelos sowie unter Lionardos Einfluß. In gleicher Konzentration wie bei der Madonna della Sedia ist hier wieder ein Reichtum von Motiven und Bewegungsrichtungen restlos zusammengeschlossen, ist die Menschenpyramide in das Rund hineinkomponiert. Wie viel dadurch das römische Bild an Innigkeit gewonnen hat, zeigt ein Blick auf seinen Florentiner Vorläufer. ◻

271. Raffael, Madonna vom Hause Alba. St. Petersburg.
(Phot. Braun & Co., Dornach.)

Digitized by Google

272. Fra Bartolommeo, Der Auferstandene mit den vier Evangelisten. Pitti, Florenz. (Phot. Brogi.)

Die Gruppenkomposition des monumentalen Altarbildes stehe hier in je einem erlauchten Vertreter der Schulen von Florenz und Venedig. Wie eine Vision, in lebhafter Bewegung, als ob er eben dem Grabe entstiege, tritt bei dem frommen Fra Bartolommeo der Erlöser, dessen verklärten Leib das Leintuch in großem Wurfe umgibt, auf einen Marmorsockel und hebt mit erhabener Gebärde segnend die Rechte, zu seinen Füßen links und rechts in ruhigerer Haltung die vier Evangelisten. Diesem lebendigen Figurenaufbau entspricht der architektonische Hintergrund aufs strengste. Die ausgesprochene Vertikale der beiden vorderen Apostel, die Teilung der Hauptfigur in eine untere und eine obere Hälfte, der mächtige Schwung des Leintuchs, alles findet Zug um Zug seinen Widerhall in den Pilastern, in dem umlaufenden Gesimsband, in der Wölbung der im reinen Stil der Frührenaissance gehaltenen Nische. Während das Gesims die beiden in Kopfhaltung und Bewegung deutlich kontrastierenden Heiligenpaare in der unteren menschlichen Region festhält (vgl. 229), hebt sich die göttliche Gestalt des Erlösers mit Haupt und Arm sieghaft über den Wölbungsbogen und wächst dadurch ins Übermenschliche; der Wölbungsschatten schafft hinter ihr Raum. Das obere Figurendreieck findet ein Echo unten am Sockel, wo zwei Engelknaben ein Medaillonbild der Welt halten. ◻

Gehaltene Kraft, siegreiches Überwinden noch in dieser sterbenden Florentiner Kunst — feierliche Stille in der aufstrebenden Venedigs. Die Raumillusion der goldschimmernden Apsis wird durch die Querstange mit dem Teppich und durch die Ampel

Digitized by Google

273. Giovanni Bellini, Madonna mit vier Heiligen. S. Zacharia, Venedig.

gesteigert; es ist, als töne leise Musik von dieser Wölbung wider, und jetzt erst gewahrt man zu Füßen der Madonna den Geige spielenden Engel. Sonst andächtiges Schweigen, die zwei Heiligenpaare mit geringen, kreuzweise sich entsprechenden Abweichungen im rechten Winkel voneinander abgekehrt, die zarte Madonna mit dem segnenden Kinde innerhalb der strengen Linien des Marmorthrons von doppelt rührendem Reiz. Zwischen den Figuren nicht bloß Raum, sondern Luft, als stiegen Sonnenstäubchen auf und nieder, das Ganze getaucht in den weichen Farbenschmelz der Palette Giovanni Bellinis, des Begründers der großen venezianischen Malerei — »ein feierlich schweigendes Zusammensein bedeutsamer Gestalten, wo die Würde jeder Einzelfigur von der nächsten aufgenommen und fortgeleitet wird und die Harmonie des Ganzen verklärend auf alle Teile wirkt« (Wölfflin).

Digitized by Google

274. Giorgione, Madonna von Castelfranco mit den Heiligen Liberale und Franziskus.

275. Tizian, Der hl. Markus mit Heiligen. Venedig. (Phot. Alinari.)

Erst mit der Ölfarbentechnik der Niederländer (S. 161) hat der den Venezianern eingeborene Farbensinn die Möglichkeit voller Entfaltung gewonnen. Die Lagunenstadt Venedig hat mit den Niederlanden das gemein, daß die Feuchtigkeit der Seeluft die scharfen Umrisse der Gegenstände verschwimmen läßt und alles in weichem, goldigem Lichte badet. Schon im feierlichen Kirchenraum (273) umspielt die Luft als flüssiges Medium die wie in einem Traum befangenen heiligen Gestalten; ihren vollen Glanz aber kann die neue Maltechnik erst entfalten in der vom ungebrochenen Licht durchfluteten Atmosphäre, in der freien Landschaft. Dorthin führt die Entwicklung. Der früh verstorbene Giorgione, wie Tizian und Palma Vecchio ein Schüler Giovanni Bellinis, eine uns vielfach noch rätselhafte Künstlerseele, ist wie sein Meister lyrisch, musikalisch gestimmt. Kirchenstille auch bei seiner Madonna von Castelfranco, aber völliger Verzicht auf kirchliche Architektur. Dafür über der tiefroten Wand, der Folie für die schimmernde Rüstung des Heiligen, der Blick in die Landschaft. Die unendlich liebliche Madonna auf monumentalem Marmorthron womöglich noch rührender als bei Bellini und — ein erster kühner Gedanke — die schräge Lanze: man scheut sich nicht mehr, die Symmetrie keck zu durchbrechen.

Einen bedeutenden Schritt weiter tut hierin der junge Tizian: er stellt seinen sich kraftvoll reckenden hl. Markus unmittelbar gegen die freie Luft, baut ihn in scharfen, geraden Umrißlinien in sich diagonal auf und verstärkt diese Richtungslinien durch die kühn zur Seite gestellte einfache Architektur, die — ein neues rein malerisches Moment — mit ihrem Schatten den Heiligen halb in Dunkel hüllt. Auch die ruhige Bläue des Himmels ist bewegten Wolkenmassen gewichen. Kurz: das Malerische gewinnt, was die plastisch-lineare Komposition verliert, aber die Monumentalität bleibt. — Sieghaft endlich dringt die Diagonale durch in seiner etwa 20 Jahre späteren Madonna vom Hause Pesaro. Die sonst in den Seitenflügeln des Altars anbetenden Stifter sind mit ins Bild gezogen, knien aber, besonders auffällig rechts, gewissermaßen als Rudimente des früheren Kompositionsschemas in scharfer Profilstellung. Aus dem Marmorsockel samt der noch dürftigen Architektur dort ist hier ein imposanter perspektivischer Säulenbau geworden. In den beiden Staffeln des hl. Petrus und der Madonna steigt von links die beherrschende Kompositionslinie auf, um durch das

Digitized by Google

276. Tizian, Madonna vom Hause Pesaro. S. Maria dei Frari, Venedig.
(Phot. Naya.)

spielende Motiv des Jesusknaben und die Gebärde des hl. Franz (vgl. 274) wieder zur rechten unteren Ecke herabgeleitet zu werden, ein deutlicher Beweis, wie lebendig noch das Bewußtsein war, daß man eine gleichseitige Pyramide schräg zur Bildfläche verschoben hatte. Mit dieser Hauptrichtung nimmt den Kampf auf das lorbeergeschmückte Banner, der rauschende Nachklang der Lanzenfahne des hl. Liberale. Ausgeglichen endlich wird dieser Kampf durch die horizontal in das Bild hereintretende Wolkenschicht, über der doch wieder in Kreuz und Engel die Hauptrichtungslinie triumphiert. Die Leuchtkraft der Farbe, die sich am hellsten in dem Mutter und Kind zusammenschließenden weißen Schleier konzentriert, vollendet diesen monumentalen Triumphgesang der Malerei.

Digitized by Google

277. Palma Vecchio, Madonna mit Heiligen und Stiftern. Neapel. (Phot. Alinari.)

Die Übertragung des von Tizian entwickelten Schemas auf das in Venedig für das häusliche Andachtsbild beliebte Breitformat ergibt die stumpfe ungleichseitige Pyramide, wie wir sie bei Palma Vecchio finden. Den Kulminationspunkt bildet das helle Kopftuch der Madonna, während das segnende Kind in der Mittelachse der Bildfläche bleibt; den Abfall der Pyramide links maskiert winkelfüllend die hl. Katharina mit dem Rad, die auf diese Seite gehörige Architektur vertritt der schattende Baum. — Aus der Liniengeometrie erlöst tritt uns das Schema bei dem von den Venezianern stark beeinflußten Rubensschüler van Dyck entgegen. Die landschaftliche Szenerie entfaltet sich breiter und übernimmt zum Teil die Funktionen, die bei Palma die Menschenarchitektur hat; die die Madonna flankierenden Heiligen fallen weg, nur der hl. Joseph hat den Platz der hl. Katharina inne. Mit der liebenswürdigen Munterkeit des Engelreigens kontrastiert seine sorgende Miene. ▫

Von den großen Niederländern und Italienern laufen dann die Linien wieder in dem großen Spanier Murillo zusammen. Er wagt das Unerhörte, die Pyramide ohne Auftakt, wie bei Correggio (280), als geschlossene Masse in ein helldunkles Interieur hineinzuversetzen und mit diesem malerisch zu verschmelzen. Die aus zehn Leibern aufgebaute Gruppe stellt an Gedrängtheit und doch Leichtigkeit der Gruppierung wie an Reichtum der Motive alles Dagewesene in Schatten. An den starken Eckpfosten der die Gewänder für die Neugeborene bereithaltenden Frau schmiegt sich (vgl. 280) die derbe Rückenfigur der Knienden an, die nach uraltem Brauch (224 ff.) die Temperatur des Bades prüft. Es folgt, auf dem Fußboden sitzend, ihrer Würde bewußt, die Amme, das eben ihr zugereichte rosige Mägdlein in den Armen. Zwischen der Zureichenden und der Stehenden neigen sich in anbetender Bewunderung zwei Engel; der eine füllt (vgl. 280) mit seinem linken Flügel die Hypotenuse des Dreiecks aus. Nach links folgen zwei Engelknaben, eifrigst beschäftigt, aus einem Korbe Hemdchen und Mieder für die Neugeborene hervorzukramen, und schließlich, ein allerliebstes Motiv, der Spitz, dessen Schwanzspitze just auch die Dreieckspitze bildet. Ihm weicht der eine Engelknabe ängstlich nach rechts aus und bringt so sein Flügelchen in die gewünschte Linie. So geometrisch ist das Ganze komponiert, daß das von einer Glorie umstrahlte Haupt des Marienkindes von den drei Ecken des rechtwinkligen Dreiecks gleichweit entfernt ist, also genau dessen Mittelpunkt bildet. Dieses Dreieck wird nun weiter mit der irdischen und mit der himmlischen Welt in Beziehung gesetzt. Mit jener: links im Hinter-

Digitized by Google

278. Antonys van Dyck, Rast auf der Flucht nach Ägypten. Eremitage, St. Petersburg. (Phot. Hanfstaengl.)

279. Bartolomé Estéban Murillo, Geburt Mariä. Louvre, Paris. (Phot. Gautier, Magnier & Co.)

grund unter einem Betthimmel die Wöchnerin, vom gedämpften Tageslicht des einzigen Fensters beleuchtet, rechts am Kaminfeuer zwei Frauen, Badetücher wärmend. Mit dieser: denn von der Neugeborenen freudig begrüßt bricht von oben ein jubelnder Engelchor herein, mit überirdischem Licht die Gruppe überstrahlend. Der Raumillusion dient der links im Vordergrund hingesetzte Stuhl und rechts in der Tiefe die offene Flurtür, mehr aber der hellstes Licht und dämmerndes Dunkel jauchzend verbindende Goldton der Farbe. ▫

Digitized by Google

281. Rubens, Die Madonna verleiht dem hl. Ildefonso ein Meßgewand. Mittelbild des Ildefonso-Altars. (Phot. H. O. Miethke.)

280. Correggio, Madonna mit dem hl. Hieronymus und der hl. Magdalena („Der Tag"). Parma. (Phot. Alinari.)

Digitized by Google

282. Tiepolo, Anbetung der hl. drei Könige. München, Alte Pinakothek. (Phot. Hanfstaengl.)

Ein wahres Phänomen der Kunst, nur mit Michelangelo vergleichbar, sein Widerspiel und doch sein Mitbewerber um den Ruhm der Vaterschaft des Barock, ist der Norditaliener Correggio. Von dem größten Perspektiviker Norditaliens, Andrea Mantegna, das perspektivische Raumproblem, von Lionardo (269) das Lichtproblem des Helldunkels aufnehmend, weiß er beide durch das Medium einer geradezu schmachtenden Empfänglichkeit für feinste sinnliche Reize zu ganz neuen malerischen Werten zu verschmelzen. So in der Madonna mit dem hl. Hieronymus, im Gegensatz zu 340 »Der Tag« genannt. Das Kompositionsschema möchten wir zum Unterschied von der verschobenen Pyramide Tizians schlechthin das diagonale nennen. Aber diagonal nur in dem Sinne, wie der Aufbau von Lionardos Grotten-Madonna (269) pyramidal genannt werden kann: nur dem Nebeneinander auf der Bildfläche, nicht der vom Künstler angestrebten Raumillusion nach. Zu der in den Mittelgrund zurückgeschobenen Gruppe von Mutter und Kind leitet rechts die anmutig sich hinschmiegende Magdalena über, links vermittelt zwischen jener und der ungeschlachten Figur des hl. Hieronymus das von diesem gehaltene Buch, in dem der zur Ausfüllung der Lücke notwendige Engel blättert. Der neugierige Schelm, der hinter dem Rücken der schönen Sünderin an ihrem Salbgefäß riecht, hat kompositionell den Zweck, den Winkel auszufüllen. Die Mitte des Vordergrundes bleibt leer. — Die Verschiebung symmetrisch gedachter Gruppen in die perspektivische Diagonale wurde notwendig, wenn sich bei gerader Front eine Figur in voller Rückenansicht gezeigt hätte. Die Zeiten der Giottoschule waren längst vorüber (244), nur die Innigkeit der Empfindung, die sich um die Außenwelt nicht kümmert, konnte für die Unerfreulichkeit dieses Anblicks entschädigen. So versteht man das Mittelbild des Ildefonso-Altars des großen Rubens. Er verschiebt den barock ausgebildeten, monumentalen Thron, auf dem die Madonna, gleich einer weltlichen Fürstin von ihrem Hofstaat umgeben, dem hl. Ildefonso ein Meßgewand überreicht, samt dem demütig Knienden in die Diagonale. Das Gleichgewicht der Massen wird dadurch wiederhergestellt, daß die drei Figuren rechts sich zusammendrängen und überschneiden, die zwei links hintereinander gestaffelt sich breiter entwickeln. Die weitere Ausgleichung und Verschmelzung geschieht durch die mit der Figurenkomposition Hand in Hand gehende, warmleuchtende Farbenkomposition. Hier gleicht zum Beispiel das weiße Seidenkleid der vorderen Dame links die größere Personenzahl drüben aus. ▪

Ans Ende dieser Reihe der größten Licht- und Farbenkünstler aller Zeiten schließt sich noch spät, aber um so würdiger der große Barockmeister Tiepolo an. Die Umbildung und Erweiterung des alten Aufbauschemas bedarf keiner Erörterung mehr; der prachtvolle Mohr im Turban links im Vordergrund geht letzten Endes auf Correggio zurück. Tiepolo bevorzugt nicht das gedämpfte oder einseitig einfallende Licht, er setzt die Hauptgruppe dem ungebrochenen Himmelslicht aus, das die Schatten fast aufsaugt und die Körperlichkeit der Gestalten in Lichtreflexe auflöst. So darf der letzte Venezianer zugleich auch als Vorläufer der heutigen Freilichtmaler gelten. ▪

Digitized by Google

283. Löwentor von Mykene. (Ausschnitt.)

284. Von einem lykischen Sarkophag aus Sidon. (Phot. Sebah & Joaillier.)

Die Meisterschaft eines Künstlers zeigt sich von jeher am greifbarsten, wenn er einen gegebenen Rahmen zwanglos auszufüllen, wenn er Notwendigkeit in Freiheit umzuwandeln vermag (vgl. S. 94). An dem uralten Löwentor zu Mykene ist das zur Entlastung des Türsturzes ausgesparte Dreieck durch eine Reliefplatte ausgefüllt: zwei Löwinnen ruhen hochaufgerichtet mit den Vordertatzen auf einem altarartigen Untersatz und bewachen mit einst dem Ankömmling drohend entgegengewandtem Rachen (die angestückten Köpfe sind verloren) eine zwischen ihnen emporsteigende sog. mykenische Säule, die sich nach unten verjüngt und oben mit einem Stück Dachgebälk belastet ist; sie vertritt, wie es scheint, den Herrscherpalast. Gleichfalls wappenartig sind als Wächterinnen der Grabesruhe zwei Sphinxe einander zugeordnet auf einem lykischen Sarkophagdeckel, der die uns aus 11 bekannte Form des lykischen Hausdaches nachahmt: auch hier vollendete Meisterschaft in der Einordnung, bei der die mächtigen Flügelpaare willige Dienste leisten. Wappenartig ordnet auch die frühgotische Plastik Nordfrankreichs die vier Evangelistensymbole um den in einer mandelförmigen Glorie sitzenden segnenden Christus; auch hier klarste Gliederung und sinnreiche Benutzung der Flügel (der linke des Adlers ist abgebrochen). ∎

Schwieriger gestaltet sich die Füllung der Bogenfelder, wenn nicht eine Zusammenstellung von Symbolen, sondern Erzählung gegeben werden soll. So bei der Goldenen Pforte zu Freiberg i. S. Hier thront in der Mitte hoheitsvoll die Himmelskönigin, Haupt und Oberkörper ganz frontal, gewissermaßen als Kultbild aufgefaßt. Mit der Linken hält sie das Kind auf ihrem Schoß, die Rechte hält die Weltkugel; dies Symbol der Weltherrschaft wird ihr auch durch die beiden, der Absicht nach aus der Tiefe des Raums, in Wirklichkeit aus der Rückfläche hervortauchenden Engel entgegengebracht. Die segnende Gebärde des Kindes gilt nicht den von links nahenden drei Königen, sondern den der Pforte nahenden Gläubigen. Der Raum links wird gefüllt, indem die Magier mit unbeholfener Perspektive in drei verschiedenen Stadien des Kniens hintereinander geschoben sind; die Haltung des mittleren erinnert an den Engel im Tympanon von Chartres. Die Raumfüllung rechts geschieht durch eine äußerst geschickt zusammengefügte Gruppe: der Engel mit der Lilie in der Rechten fordert den auf dem Fußende des Lagers sitzenden Joseph auf, mit Mutter und Kind vor den Nachstellungen des Herodes nach Ägypten zu flüchten. Durch seine das Auge nach links hinüberweisende Geste, durch die leise Wendung nach Maria hin und die stärkere des Joseph wird die Beziehung auf Mutter und Kind deutlich gemacht. Allerdings ist diese Deutung nicht über allen Zweifel erhaben. Nach Matth. 1, 19ff. erscheint der Engel des Herrn Joseph schon vor der Geburt Christi, da er die ihm Angetraute heimlich zu verlassen gedachte, und verbürgt sich für ihre Rein-

Digitized by Google

285. Tympanon am Westportal der Kathedrale zu Chartres. Um 1150.

286. Bogenfeld der Goldenen Pforte zu Freiberg i. S. Um 1230. (Phot. Dr. F. Stoedtner.)

heit. Nichts hindert, diese Szene hier dargestellt zu finden. Dann würde die Lilie, das Symbol der Reinheit, in der Rechten des Himmelsboten eine viel tiefere Bedeutung gewinnen, und die auf die Brust gelegte Linke würde seine Botschaft beteuernd begleiten. Was die rechte Seite des Reliefs dadurch an äußerem Zusammenhang mit der linken verlöre, würde durch eine tiefere symbolische Beziehung auf die beherrschende Mittelfigur reichlich aufgewogen. Jedenfalls sind hier zwei zeitlich sich ausschließende, aber in nahem Zusammenhang stehende Szenen geschickt in einen Rahmen gefaßt. Freilich bringt uns dies Werk auch zum Bewußtsein, wie stark gebunden diese mittelalterliche Kunst war. Die Religion legte der Kunst ihre Gesetze mit zwingender Notwendigkeit auf; darum kann die als Himmelskönigin die ganze Höhe des Bogenfeldes einnehmende Maria noch nicht in den natürlichen Fluß der Erzählung mit eingeschmolzen werden, sie ragt kraft ihrer Würde in unnahbarer Hoheit über ihre Umgebung hervor. ◘

Digitized by Google

287. Von Fra Angelico da Fiesole. (Phot. Alinari.)

288. Von Fra Bartolommeo della Porta. (Phot. Brogi.)

287. 288. Christus als Pilger. Fresken im Kloster S. Marco, Florenz.

289. Giovanni della Robbia. Oberer Teil eines Lavabo. Sakristei von Sta Maria Novella, Florenz. (Phot. Brogi.)

Eine neue Aufgabe stellt der Raumfüllung der gotische Spitzbogen. Sie wird mit Vorliebe gelöst durch das Halbfigurenbild. Belehrend ist der Vergleich zwischen den beiden nahverwandten Lünettenbildern der frommen Malerbrüder des Dominikanerordens im Kloster S. Marco zu Florenz, beide in sinniger Symbolik über Türen zur Pilgerherberge des Klosters angebracht. Der fromme Fra Angelico da Fiesole malt zwei Dominikanermönche, die den im Pilgerkleid auf Erden wandelnden Heiland mit den Worten der beiden Jünger von Emmaus (Luc. 24, 29) zur Einkehr nötigen. So bildet denn auch der Pilgerstab das Rückgrat der Komposition; verklammert wird die Gruppe durch die Arme und Hände der Brüder mit ihrer sanften Nötigung zum Bleiben. Gegenüber den beiden Mönchporträts wirkt der Adel in Haupt und Haltung Christi doppelt stark. Etwa 80 Jahre später tritt Fra Bartolommeo, der sich unter dem niederschmetternden Eindruck der Verbrennung Savonarolas in den Frieden der Klosterzelle geflüchtet hatte, in die Fußtapfen Angelicos. Er steigert die Hemmung der Vorwärtsbewegung, indem er den vorderen Jünger den Pilgerstab Christi umfassen läßt,

Digitized by Google

290. Andrea del Sarto, Die Madonna del Sacco. Santissima Annunziata, Florenz.

differenziert die beiden Jünger, indem er zu dem tätigen Eingreifen des einen die überzeugende Gebärde des andern fügt; die nur wenig abgewandelte Profilstellung Fiesoles macht einer leicht zur Seite gewandten Vorderansicht zwischen zwei ausgeprägten Seitenansichten Platz. So heben sich alle drei Köpfe in vollumrissener Silhouette von dem hellen Hintergrund ab; die mittlere Figur tritt deutlich in die Tiefe zurück. Auch die Raumfüllung gelingt dem Späteren besser: hinter Christus bleibt keine leere Fläche. Unter Verzicht auf die die Situation störende Glorie wird der Pilgerhut kräftig ausgestaltet und als charakteristische Füllung benutzt, rechts dient der Mantel des Jüngers demselben Zweck. — Die Renaissance verbannt den gotischen Spitzbogen, dem Fra Bartolommeo nur hier in S. Marco, durch die vorhandene Architektur gebunden, seinen Tribut zahlte. Gern ordnete man in Florenz der halbrunden Lünette das Tondo ein; so Desiderio im Marzuppini-Grabmal (118). Diesen beengenden Rahmen sprengt die freier und natürlicher sich bewegende Künstlerfamilie Robbia. Ihr Begründer, Luca della Robbia, hatte für den kostbaren Marmor in dem glasierten Ton einen Ersatz erfunden, der auch farbige Wirkung zuließ. Giovanni, der Enkel Lucas, hat das schöne Lavabo in der Sakristei von Sta Maria Novella geschaffen, im Anschluß an das Marzuppini-Grab, wie die köstlichen kranzhaltenden Putten zeigen, in der Lünette aber die ganze Liebenswürdigkeit seiner zum Herzen des Volkes sprechenden Kunst entfaltend. Die Halbfigur ist hier doppelt angemessen, da sie der Madonna gestattet, das Kind wie auf eine Fensterbank auf das Gesims zu stellen; die anbetend sich neigenden Engel füllen mit ihren Flügeln den Raum. — Den Höhepunkt in der Lösung des Lünettenproblems bezeichnet unzweifelhaft Andrea del Sartos Madonna del Sacco. Schon Fra Angelico hatte statt der Symmetrie das Gleichgewicht der Massen gegeben, und in diese Rechnung war auch die Nimbusscheibe eingestellt. Fra Bartolommeo gewinnt neben einer freieren Gewichtsverteilung die Raumtiefe; die durch den Stab bezeichnete Mittelachse bleibt. Erst Sarto verbindet mit der Raumtiefe die Gleichgewichtslage völlig unsymmetrischer Massen. »Maria sitzt nicht zentral, sondern seitlich, die Gleichgewichtsstörung wird aber aufgehoben durch den gegenüber gelagerten Joseph, der, tiefer in den Raum hineingerückt, als Masse zwar kleiner erscheint, aber wegen der größeren Entfernung von der Mittelachse in der Gewichtsabrechnung ebensoviel bedeutet« (Wölfflin). Die Raumillusion wird unterstützt durch die auf den tiefen Augenpunkt der Untenstehenden berechnete Perspektive der gemalten Architektur. Die Mittelachse ist hier nicht positiv, sondern negativ gegeben, sie trifft genau in die tief einschneidende Zäsur zwischen den beiden Figuren. Machtvoll wirkt die auf groß flutenden Gewandmassen sich aufbauende Pyramide von Mutter und Kind; sie wird auf der linken Seite durch die Umrißlinie des Buches geschlossen, in dem Joseph liest. Für den geringen geistigen Gehalt des Werkes entschädigt der Künstler durch Anmut der Motive, malerische Auffassung, Schönheit der Formengebung und Zartheit der Farbentöne, wie sie in solcher Harmonie Italien noch nicht geschaut hatte. ▫

Digitized by Google

291. Raffael Santi,
Befreiung Petri. Fresko.
Stanzen des Vatikans, Rom.

Aus der Not eine Tugend zu machen, sich auch in der Beschränkung als Meister zu zeigen, dazu fand Raffael mehrfach Gelegenheit bei der Ausmalung der Staatszimmer, der sogenannten Stanzen des Vatikans. Denn die in die Wandfläche einschneidenden Fenster der überwölbten Räume mußten jedesmal durch die eigenartige Anordnung der Komposition unschädlich gemacht, ja, anders gesprochen, für diese Komposition nutzbar gemacht werden. So in der »Befreiung Petri«. Gerade dies Fresko ist für das Wesen Raffaels außerordentlich bezeichnend. Mit wunderbarer Geschmeidigkeit weiß er sich den Verhältnissen anzupassen, sich ihnen zu unterwerfen und doch — sie zu besiegen. Hier erhebt er die durch das Fenster gegebene Dreiteilung geradezu zum Prinzip seiner Komposition, indem er, unbedenklich auf die ältere Kunstübung zurückgreifend, drei zeitlich verschiedene Szenen in einem Bilde vereinigt. So führen denn rechts und links die Stufen einer großen Freitreppe zu dem Gefängnis, in dessen gewölbten Innenraum uns die ganz in ein Gitterfenster aufgelöste, also das wirkliche Fenster ideell nicht belastende Wand Einblick verstattet. Wundervoll klar entfaltet sich der lichtumstrahlte Engel zwischen der lebendigen Mauer der schlaftrunkenen Kriegsknechte, rührend wirkt der tiefe Schlummer des mit Ketten an sie geschmiedeten Petrus. Und rechts wieder derselbe Engel, den leise schwebenden, unhörbaren Tritt mit der unnachahmlichen Geste seiner Linken begleitend, wie er mit festem Griff den von seinem Lichtglanz überstrahlten Apostel wie einen Träumenden hinwegführt, über die auf der Treppe schlafenden Kriegsknechte hinweg. Endlich links die Alarmierung: der Bewegung von oben nach unten dort entspricht hier die von unten nach oben, der Stille dort das Erwachen hier, dem überirdischen Schimmer des Engels dort hier das bleiche Licht der Mondsichel am nächtlichen Wolkenhimmel und die lodernde Fackel, deren rötlichen Schein die blanken Rüstungen und die Treppenstufen reflektieren. So fügt sich alles, als könnte es nicht anders sein, in den einmal gegebenen Rahmen. ▫

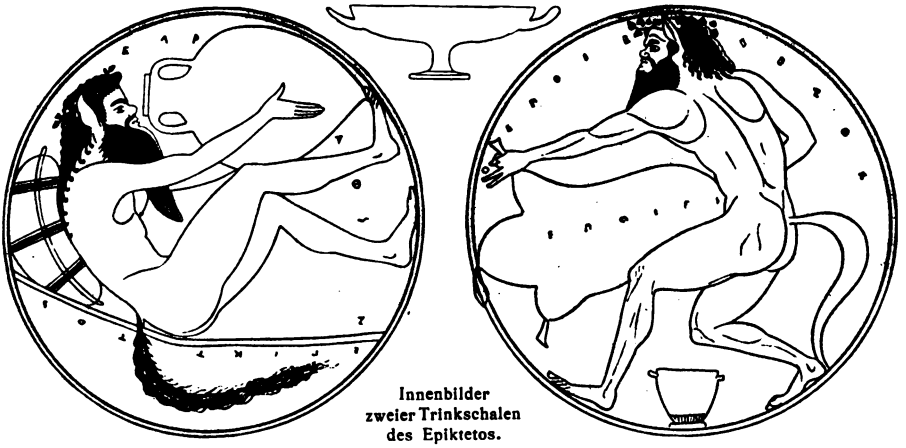
Ungefähr zu gleicher Zeit ward Raffael von dem reichen Bankherrn Agostino Chigi vor eine ähnliche Aufgabe gestellt. Auch hier zeigt sich wiederum seine wunderbare Anpassungsfähigkeit. Das eckige Fenster der Stanzen zerschnitt die Bildfläche: der Künstler fügte sich und gab drei vertikal abgegrenzte Szenen; der den Eingang zur Kapelle Chigi öffnende Rundbogen dagegen gleicht einer Brücke, sie verbindet, indem sie trennt, und gerade diesen Doppelcharakter des Rundbogens spricht die Komposition deutlich aus. Sie zerfällt in zwei

Digitized by Google

292. Raffael Santi,
Die Sibyllen. Fresko.
Sta Maria della Pace, Rom.
(Phot. Brogi.)

symmetrische Teile, die aber durch die Beziehung auf die trennende Mitte auch aufeinander bezogen sind. Der Wölbungsbogen kann, anders als der Türsturz in der »Befreiung Petri«, Lasten tragen, und so wölbt sich über dem architektonischen Bogen ein zweiter, figürlicher, von sitzenden und lehnenden Gestalten. Zu den vier Sibyllen in verschiedenen Stadien des Schauens und Erkennens — darin folgt er Michelangelo — gesellt Raffael je einen Engel und schafft so vier Gruppen, die unter sich durch drei Engelknaben verbunden werden. Der eine kniet mit brennender Fackel gerade im Scheitel des Bogens wie die dekorative Bekrönung eines Schlußsteines, nach rechts gewandt, nach links schauend, also neutral. Es folgen symmetrisch zwei sitzende Engel, je einer Sibylle eine Tafel vorhaltend, dann durch je einen Engelknaben getrennt eine Sibylle mit den symmetrisch die Ecken füllenden fliegenden Engeln. Aber diese Symmetrie wird sofort wieder in der auffälligsten Weise aufgehoben, in Leben, in Kontraste umgesetzt: die kumäische Sibylle (links) empfängt aufblickend die Rolle aus der Hand des Engels, der tiburtinischen (rechts) wird sie erst zugetragen, ohne daß sie es bemerkt; einstweilen blickt sie noch auf die Tafel, die der dritten Sibylle von dem Engel gedeutet wird. So bilden hüben die dritte und vierte mit dem träumerisch zusehenden Engel eine geschlossene Gruppe, so daß zwischen dieser und dem sitzenden Engel eine tiefe Zäsur liegt; drüben dagegen wird durch den prophetisch gehobenen Arm des sitzenden Engels und den schreibenden Arm der Sibylle die engste Verbindung hergestellt, so daß hier an der gleichen Stelle eine breite Lücke klafft, die jedoch durch den wie sie emporblickenden lieblichen Engelknaben weniger fühlbar gemacht wird. Eine solche Fülle herrlichster Gestalten in lebendige Beziehung zueinander zu setzen und ein Bild hin- und herwebender Lebensenergien ohnegleichen zu schaffen, das war selbst Raffael nur möglich, indem er Michelangelo das Prinzip der Bewegungskontraste ablauschte, aus denen jene Lebensenergien sprühen. Aber während der einsam sich verzehrende Große nur einsame Größen schafft, vor deren unnahbarer Hoheit wir erschauern, bringt Raffael aus den Tiefen der eigenen harmonischen Seele die Gabe geselliger Verknüpfung hinzu und gießt über diesen Verein himmlischer und dämonischer Wesen das ganze Füllhorn hinreißender Begeisterung, reinster Schönheit und holdseligster Anmut aus, deren er als Mensch, als Künstler fähig war. Es ist, als ob der Genius der Kunst hier selbst am Werke gewesen wäre. ◻

Digitized by Google



Innenbilder zweier Trinkschalen des Epiktetos.

293. Satyr mit Amphora.

294. Satyr mit Weinschlauch.

295. Der schöne Leagros. Vase des Euphronios.

296. Theseus und Minotaurus. Vase des Brygos (?).

Meister in der Raumausfüllung ist auch das hochentwickelte attische Kunsthandwerk, ja es löst Aufgaben, die der gleichzeitigen hohen Kunst noch völlig fernliegen. Der Boden der flachen, auf der Scheibe gedrehten Trinkschale forderte geradezu das schmückende Bild; fielen doch die Augen des Trinkenden unwillkürlich auf dies Rund, das in gleichem Maße hervortrat, wie der Inhalt des Bechers zur Neige ging. Und wenn es nun gar das mythische Urbild des Zechers, der weinfrohe Satyr war, der aus der Neige des Bechers emportauchte! Mit geradezu genialer Meisterschaft weiß ihn der Vasenmaler Epiktet in das Tondo einzuordnen, sei es, wie er behaglich auf ein Kissen gelehnt gleich die ganze Amphora an den Mund setzt, oder wie er sich, den Weinnapf zu Füßen, mit einem gefüllten Weinschlauch schleppt. Wenn dort ganz unbefangen die Kreislinie den Füßen des Satyrs als Stütze dient, so ist dies nicht wesentlich verschieden von der Art, wie Raffaels Sibyllen (292) an dem einschneidenden Halbkreis einen Halt finden. Mit köstlichem Humor muß bei dem Gelagerten der Pferdeschweif den Raum füllen helfen; bei dem Schreitenden kommen auch die Beischriften für diesen Zweck in Rechnung. Dies gilt auch von dem schönen Leagros (Λέαγρος καλός) des Vasenmalers Euphronios. Mit feinster Berechnung ist der Liebling der attischen Jeunesse dorée hoch zu Roß, mit Hut und prachtvollem Reitermantel in den Kreis eingepaßt. Zur Virtuosität steigert sich diese bei der Gruppe des Theseus und

Digitized by Google

297. Fliegender Eros.

Innenbilder attischer Trinkschalen.

298. Aphrodite auf dem Schwan.

299. Thorwaldsen, Der Tag.
(Phot. Trydes Verlag.)

300. Thorwaldsen, Die Nacht.
(Phot. Trydes Verlag.)

Minotaurus, dabei erinnert die überaus klare Entwicklung des Gliederbaues, die selbst kühner Verkürzung nicht entbehrt, an die Großkunst der Metopen.

In den bisher vorgeführten Beispielen bildete den Stützpunkt der Figuren teils eine Sehne des Kreises, teils dieser selbst. Dieses Auskunftsmittels für den Stand der Figuren können entraten die völlig vom Boden losgelösten schwebenden Gestalten. Wie in dem Chorlied von Sophokles' Antigone schwebt auf der der gleichen Fabrik wie der schöne Leagros, der des Karchylion, entstammenden Vase Eros über das durch Wellenlinien angedeutete Meer, eine langstielige Blume in der Hand, sie der Erkorenen zu überbringen. Seine Herrin Aphrodite fliegt nicht selbst, sie läßt sich von ihrem Schwan durch die Lüfte tragen, in seinem weichen Gefieder mit mädchenhafter Zartheit und Anmut eingebettet; auch sie hält eine Blume in der ausgestreckten rechten Hand. Auch hier wirken beidemal die Beischriften zur Raumfüllung mit, in erster Linie aber die Flügel, seien sie geschlossen oder ausgebreitet. Diesen Gegensatz hat Thorwaldsen in seinen allbeliebten, feinempfundenen Reliefmedaillons der »rosenfingrigen« Eos und der Nacht als Mittel der Charakteristik benutzt. Dem in »fröhlich ausladenden« Bewegungen sich emporschwingenden Hinauf bei der samt dem fackeltragenden Genius aus Guido Renis Aurora (383) heraus entwickelten Göttin des Morgens steht in der Göttin des Abends der geschlossene Eindruck des Hinab gegenüber.

Digitized by Google

301. Luca della Robbia, Anbetung. Glasiertes Tonrelief.

Das Tondo ist so recht ein Kind der Florentiner Frührenaissance, und darum eignet ihm denn auch die ganze Frische und liebenswürdige Ursprünglichkeit dieser einzigen Zeit in ganz besonderem Maße. Eins ihrer Lieblingsthemata war (vgl. 268) die das Kind anbetende Madonna, wie es hier Luca della Robbia mit feinstem Schönheitsgefühl aus der Malerei ins Relief überträgt. Leicht fügen sich die kniende Mutter und das von grünem Rasen lächelnd sein Händchen zu ihr ausstreckende Kind in die Rundung ein. Bleibt nur der Raum rechts und links von der Madonna. Doch wozu gibt es die geflügelten Engel, die so gern sich an dem göttlichen Bilde mitfreuen? Aus ihrer Wolkenregion schweben sie plötzlich herab und blicken mit anbetenden Händen zum Kinde nieder. Entschlossen gibt Luca von ihnen nur so viel, als sein Rund ohne Zwang zu fassen vermag, und verhüllt die Unzulänglichkeit seiner Komposition naiv durch Wolkenstreifen, die den Rest der Figuren dem Auge zu entziehen scheinen. Es folgt als Rahmen der köstliche Engelreigen, zu dem das kinderreiche Haus der Robbias die Modelle liefern mochte, und endlich ein schwerer, in Naturfarben gehaltener, mit Feldblumen untermischter Fichtenkranz, gewissermaßen eine künstlerische Verewigung eines festlichen Naturkranzes. So nach außen sinnvoll und farbenkräftig abgeschlossen, war das Relief bestimmt, auf stumpfer Wandfläche wie ein einzigartiges Schmuckstück die Glanzlichter seiner weißen Glasuren leuchten zu lassen, sei es draußen im Sonnenschein oder drinnen in der Kirche im Flackerlicht der Kerzen, das den heiligen Gestalten Leben und Bewegung zu verleihen schien. ▪

Digitized by Google

302. Sandro Botticelli, Das Magnificat. Florenz. (Phot. Brogi.)

Unter den Malern pflegt das Tondo mit besonderer Vorliebe eine Künstlernatur von so keuscher Sinnlichkeit und tiefer Religiosität wie Sandro Botticelli. Im Gegensatz zu Lucas Tonrelief leidet sein »Magnificat« — die Madonna trägt, von der Hand des auf ihrem Schoße sitzenden Jesusknaben geleitet, den Lobgesang Mariä (magnificat anima mea dominum) in ein Buch ein — an Überfüllung. Die dem Leben abgelauschte Gruppe der drei zusammengeschmiegten Engelknaben, von denen der dritte sich teilnehmend-neugierig über die beiden anderen hinüberbeugt, um einen Blick auf das Geschriebene zu erhaschen, hat den Zweck, der Gruppe der Madonna mit dem Kinde das äußere Gleichgewicht zu halten. Es ragen jedoch noch zwei andere Engel in das Bild herein, um über dem demütig geneigten Haupte der Madonna eine Sternenkrone zu halten, von der durchsichtige Schleier herabwallen. Aber wer möchte einen dieser auf engem Raum sich drängenden Köpfe missen? So demutsvoll beglückt, so holdselig liebreizend hatte noch niemand die Madonna gemalt, so von göttlicher Inspiration hat erst Raffael wieder das Antlitz des Christkindes verklärt, und der keusche Reiz der blonden Knabenköpfe erweckt Empfindungen wie eine glockenrein gesungene Motette der Thomasschüler in Leipzig. Das farbenprächtige Bild ist nach der Weise der Frührenaissance bis in alle Einzelheiten der prächtigen Kleidung sorgfältig ausgeführt; auch ein fein empfundenes Stück Landschaft wird sichtbar und fügt sich dem unsagbaren Frühlingszauber dieses seelenvollen Gemäldes mitschwingend ein. Die Höhe der Entwicklung des Tondos erreicht, wie wir bereits in anderem Zusammenhang sahen (S. 163, 165), Raffael. ▫

Digitized by Google

303. Tiziano Vecellio, La Sapienza. Deckengemälde. Venedig. (Phot. Alinari.)

304. Guido Reni, Simson. Bologna. (Phot. Alinari.)

Digitized by Google

305a, b. Raffael Santi, Das Märchen von Amor und Psyche. Fresko. Villa Farnesina, Rom. (Phot. Adolf Braun, Dornach.)

Obgleich das regelmäßige Achteck dem Tondo sehr nahesteht, bleibt Tizian in dem dekorativen Deckengemälde der Weisheit dennoch sich lebhaft dessen bewußt, daß er ein Polygon, kein Rund zu füllen hat. Leicht findet man, wie die vier Richtungslinien des Rahmens in den Umrißlinien anklingen, und wie auch im Innern ein geometrisches Liniennetz waltet (man verfolge außer der horizontalen und vertikalen auch die beiden diagonalen Achsen!), worin gefangen die in Unteransicht gegebene prachtvolle Figur wie mit selbstverständlicher Sicherheit auf ihrem Wolkensitz thront.

Ein heiteres Gegenstück zu Michelangelos gewaltiger Sixtinadecke schuf Raffael in dem langgestreckten Gartensaal der Villa Farnesina in Rom. Wie dort schneiden Rundbogenfenster, dreieckige Zwickel bildend, in das flache Spiegelgewölbe ein, aber keine gemalte Architektur, sondern eine luftige Girlandenlaube entsteht unter seinen Händen, und während er in das Mittelfeld zwei groß empfundene olympische Götterversammlungen einspannt, die Schlußakkorde des spätantiken Märchens von Amor und Psyche, liefert das, was sich vorher zwischen Himmel und Erde begibt, seinem Genius Momente genug, um innerhalb des beengenden Rahmens mit vollendeter Freiheit zu walten, ja sogar »lauter Elemente eigentümlicher Schönheit« zu entwickeln, von der unsere Proben beredtes Zeugnis ablegen.

Die Umkehrung des bisher illustrierten, im Grunde selbstverständlichen Satzes, daß das Bild sich dem Rahmen fügen müsse, bringt das Barock: der Rahmen wird auf das Bild zugeschnitten. So verfährt der glänzendste Vertreter der von Caracci ausgehenden Bologneser Schule, Guido Reni, in seinem »Simson«. Virtuoser freilich konnte es nicht geschehen als in diesem Zusammengehen der fein gezeichneten Rahmeneinlage mit der von ihr umschriebenen Figur. Simson, der starke Held, der die Philister mit einem Eselskinnbacken erschlug, löscht seinen Durst mit dem aus diesem wunderbarerweise rinnenden Wasser (Buch der Richter 15, 19). Von dem tiefen Horizont sich abhebend wächst die schlanke, geschmeidige Gestalt gewissermaßen über sich selbst hinaus, und der fast gesuchte Schwung der Bewegung wird, von den nahegerückten geometrischen Linien der Einlage gehoben, zu einem geradezu hinreißenden Bravourstück.

Digitized by Google

306. **Raffael, Vision des Ezechiel. Pitti, Florenz.** (Phot. Neue Photogr. Gesellschaft, Steglitz.)

Die Zwickel der Farnesina hatten sich durch ihre Form selbst allem Irdischen versagt, dafür aber die himmlischen Gestalten mit um so festerem Rahmen umschlossen. Wie aber, wenn schließlich alle irdischen Schranken fallen? wenn die göttlichen Gestalten im unermeßlichen Raume schweben? Wo nehmen wir den Maßstab her, ihre Größe zu messen, uns ihnen gegenüber ach! so klein und doch wieder, weil dieses erhabenen Schauspiels gewürdigt, so erhoben, so groß zu fühlen? Daß die wirkliche Größe hier das entscheidende Wort nicht spricht, lehrt Raffaels »Vision des Ezechiel«: »in miniaturartig kleinem Maßstab eine riesengroße Schöpfung«. Suchen wir diesen ästhetischen Eindruck zu enträtseln, so kommt allerdings in Betracht, daß die Erdenschranken hier noch nicht ganz gefallen sind. Das tief unten liegende Stück Erde mit Berg und Wald und Menschlein, vor allem aber

Digitized by Google

307. Correggio, Johannes und ein Mitapostel. Kuppelfresko in S. Giovanni, Parma. (Phot. Alinari.)

der mächtige Baum, wirkt gewissermaßen als Schraube, die die himmlische Erscheinung ins Ungemessene steigert. Aber decken wir selbst diesen Erdenrest zu, die Erhabenheit der Vision behauptet sich. So bleibt nur eins: die innere Größe. Wir kennen die vier Evangelistensymbole, wie sie die mittelalterliche Kirche entwickelt hatte (285). Es ist nicht zufällig, daß sie hier genau in derselben Reihenfolge wiederkehren: Raffael ist eben auch hier, wie so oft, der Bewahrer und Vollender der Tradition und darum auch ihr echter Erbe. Deshalb vermag er die Gruppe mit so erstaunlicher Sicherheit aufzubauen: das Leichte, Schwebende oben, das schwer Lastende, von einem Wolkenbett getragen, unten. Gott-Vater thront auf dem Adler, seine Füße sinken wie zufällig auf die beiden Tiere nieder, während der Matthäusengel anbetend heranschwebt. »Die aufgehobenen Arme, von zwei Engeln gestützt, geben das Gefühl eines ganz übermächtigen Segnens«, verstärken aber zugleich auch den Eindruck des Schwebens, das sich damit in drei Stufen, jedesmal gesteigert, wiederholt. So schließt sich das Seltsame, Vielgestaltige, Vielgliedrige, Mannigfachbewegte, mit uraltem symbolischen Inhalt Erfüllte der Vision auf kleinstem Raum zu einem weiter nicht definierbaren Gesamteindruck von überirdischer Erhabenheit zusammen. — Und nun fallen auch die letzten Schranken. In hochschwebender Kuppel hat Correggio die Himmelfahrt Christi im Kreis der auf einer Wolkenbank sitzenden Zwölfe gemalt, das erste Werk in völliger Untersicht, auf optische Täuschung für den Standpunkt des Beschauers berechnet und darum als ein Triumph aller Malerei gepriesen. Hier fehlt nun dem mühsam zur schwindelnden Höhe erhobenen Auge jeder andere Maßstab, der Kuppelraum weitet sich zum Himmelsraum, wo in der Mitte in stärkster Verkürzung der Erlöser emporschwebt und rings jene grandiosen, bei aller Vergeistigung doch auch wieder körperlich greifbaren Apostelgestalten auf Wolkenpolstern lagern. In ihrer heiter bewegten Ruhe lebt viel von der Größe Michelangelos und Raffaels; die Kunst aber war damit auf einem Wendepunkt angelangt, wo sie schließlich der wildesten Illusionsmalerei unrettbar anheimfallen mußte: so wurde Correggio Vater des Barock.

Digitized by Google

308. Raffael Santi, Die Sixtinische Madonna. Dresden.

Wiederum einmal auf unseren Streifzügen auf der Höhe der italienischen Malerei angelangt, können wir uns ferner nicht der Frage entziehen, die uns schon lange auf Herz und Zunge brennt: Wie steht es mit unserer deutschen Malerei? Oder vielmehr, die beiden hier vereinigten hochgepriesenen Madonnen, die schlechthin italienische und die schlechthin deutsche, sie stellen uns, eindringlicher als Worte es vermögen, die Frage: Wie stehst du zu der Malerei deines Volkes? Wie aus zwei verschiedenen Welten stammend, so schauen sie uns an. Das eine eine Vision: ein dunkelgrüner Vorhang wird zurückgezogen, und auf uns zu wandelt, zwischen Papst Sixtus II. und der heiligen Barbara hindurch, auf Wolken, in denen jene zu versinken scheinen, den göttlichen Sohn in ihren Armen, das Urbild weiblicher Schönheit, die Mutter des Weltheilandes. Der Vorhang schließt sich wieder — die Erscheinung ist verschwunden. Das andere ein Familienbild. Aber in den Kreis der Familie, zu dem auch die erste, längst verstorbene Frau des Hauses gehört, ist die Himmelskönigin getreten, in schlichter, die Porträtzüge des Modells leicht verklärender Schönheit, die Krone

Digitized by Google

309. Hans Holbein d. J., Die Madonna des Bürgermeisters Meyer. Darmstadt.

auf dem Haupt, auch sie den göttlichen Sohn auf dem Arm, der mit bekümmertem, fast verweintem Gesicht an die Schulter der Mutter sich zurücklehnt und segnend das Händchen spreizt. Unter dem weiten Mantel der Gnadenmutter sucht kniend sie verehrend die Familie Schutz, mit besonderer Inbrunst ihr charaktervolles Haupt, dem seine Anhänglichkeit an die alte Kirche seine Stellung als Oberhaupt der Stadt Basel gekostet hat. So ward das Bild für den Besteller Glaubensbekenntnis, Bitte und Trost zugleich. Trotz des verschiedenen Ursprungs, Zwecks und Inhalts der beiden Gemälde beweist doch, formal betrachtet, eine Fülle von Ähnlichkeiten, wie sehr sich Holbein an der italienischen Renaissance geschult hat, der pyramidale Aufbau, die Umrahmung der Mittelgruppe, die wiederaufgegebene Symmetrie der beiden Seiten, der Einschluß des Beschauers in den Kreis der dargestellten Personen. Um so deutlicher zeigt es sich, daß neben die italienische Kunst, die ein allgemeingültiges Schönheitsideal erstrebt, gleichberechtigt die bodenständige deutsche Kunst treten darf, die ihr Ziel in kraftvoller Erfassung des charakteristischen Einzelfalles sucht und findet. ◘

Digitized by Google

310. Duccio. Vom Dombild zu Siena.
(Phot. Lombardi.)

311. Andrea del Sarto. Florenz.
(Phot. Alinari.)

312. Tiziano Vecellio. Nationalgalerie, London. (Phot. Hanfstaengl.)

Digitized by Google

313. Martin Schongauer. Kupferstich.

314. A. Dürer. Holzschnitt. Kleine Passion.

Je nach der Stellung der Figuren bilden 310—317 zwei Reihen: Christus rechts, Magdalena links ist vorwiegend der italienische, umgekehrt vorwiegend der germanische Typus, nur daß Schongauer in die italienische, Tizian in die germanische Reihe hinübergreift. Jene eröffnet der Sienese Duccio, ein Vorläufer Giottos: in einer Felslandschaft der Auferstandene und Maria von Magdala, beide mehr lyrisch empfunden als dramatisch bewegt. Da packt (hier nicht abgebildet) Giotto kräftiger zu: statt schüchterner Annäherung und zarter Abwehr heftig begehrendes Ausstrecken beider Arme und energische Abweisung. Sarto steigert einerseits die Haltung der Jüngerin zum Pathetischen — sie eilt auf Christus zu, um vor ihm in die Knie zu sinken — die Ablehnung Christi dagegen mildert er zu würdevoller Zurückhaltung. Den Typus Duccio-Giotto nimmt Schongauer auf, nur setzt er die italienische Formensprache in seine deutsch-gotische um. Jene wirkt durch plastische Gestaltung und Bewegung, diese bei magerem Körperbau durch zierlich spitze Bewegungen und das Spiel flatternder oder in knittrigen Falten sich stauender Gewandmassen. Darum muß man bei den Deutschen die spinnenartig gekrümmten Hände erst suchen, und das Motiv der ausgestreckten Rechten ist unklar: man könnte glauben, Magdalena wolle das Salbgefäß zwischen ihr und Christus vor seiner Hand schützen. Und doch, wer wollte den pathetischen Formalismus Sartos eintauschen gegen die unbeholfene Innigkeit des Deutschen? — Von der Zaghaftigkeit Schongauers scheint zunächst keine Brücke hinüberzuführen zu der kraftvollen Geschlossenheit seines geistigen Schülers Albrecht Dürer. Und doch ist Dürers Blatt nichts anderes als eine schöpferische Kritik seines Vorgängers: Ausgangspunkt für ihn war das so mißverständliche Salbgefäß. Er fügt es, wie man im einzelnen leicht nachrechnen kann, unter Vertauschung der Figuren als notwendigen Bestandteil in seine Gruppe ein und rückt diese — ein ganz neues, ein malerisches Moment! — mitsamt der reichen Landschaft in ahnungsvolle Morgenbeleuchtung. Zu diesem Zwecke stellt er, um möglichst viel Seitenlicht aufzufangen und nach vorn auf den Beschauer zu werfen, die eng zusammengeschobene Gruppe schräg zur Bildfläche auf, so daß sie Lichter und Schatten in reizvoller Abwechslung zeigt. Die aufgehende Sonne ist in bewußter künstlerischer Absicht mit ins Bild gerückt. — Und wie kommt Tizian in die nordische Reihe? Vergleicht man das Motiv der beiden Hände der Magdalena, die Landschaft mit der scharfen Biegung des zum Stadttor sich emporschlängelnden Weges, endlich die Morgenbeleuchtung, die die Giebel der Häuser rötet, so erkennt man, daß Tizian auf Dürer fußt. In dem hinreißenden Pathos der sinnfällig bewegten Gruppe, das an Sarto erinnert und bei der schönen Sünderin sogar eines leise sinnlichen Zuges nicht entbehrt, verrät sich der südliche Einschlag. Ein wunderbarer Farbenzauber ist über Figuren und Landschaft ausgegossen. ▫

Digitized by Google

315. Hans Holbein d. J. Ölgemälde. Schloß Hampton Court, London.
(Phot. Ellis & Hayward.)

Fortan bleibt für den Norden Dürer maßgebend in Stellung der Figuren und malerischer Behandlung. Mit der letzteren paart Holbein eine blitzartig wirkende dramatische Kraft. An der Stätte Golgatha dämmert der Morgen auf, in scharfen Umrissen heben sich die beiden Hauptfiguren von ihm ab, dazu Baum und Fels, im überirdischen Licht der beiden Engel erstrahlt das Felsengrab. Wie Maria von Magdala Jesus auf seinen Ruf: Maria! wiedererkennt, wie ihr Mund in freudigem Schrecken »Meister!« ruft, während das forschende Auge im unsicheren Zwielicht die geliebten Züge sucht und der lebhaft ausgestreckte Arm nach ihm tastet, alles das trägt den Stempel des Genius ebenso wie das Widerspiel, die scharf eingezogene Silhouette Christi und die verdoppelte Abwehr der Hände. So ist der charakteristische Ausschnitt zwischen beiden Figuren der malerisch-dramatische Brennpunkt des Bildes; er hat auch noch für zwei Hintergrundfiguren Raum, Johannes und Petrus, die (Ev. Joh. 20) vom Grabe zurückkehren, jener gläubig, Petrus trotz genauer Untersuchung des Grabes zweifelnd und lebhaft gestikulierend. — Und weiter Rembrandt. In düsterer Felslandschaft Christus und die keineswegs jugendliche Jüngerin wieder allein. Überirdisches Licht, von Christi Gestalt ausstrahlend, fällt auf die Kniende, sehnsüchtig die Arme Breitende. Keine schöne Linie wie bei Tizian, kein dramatischer Moment wie bei Holbein, und doch, wie geheimnisvoll visionär Christus, wie innig die Hinneigung, wie zart die Ablehnung! — Und endlich Uhde. Er kehrt zurück zur Beleuchtung Dürers; wie bei Tizian die vom ersten Sonnenstrahl geröteten Häuser auf dem Berge; die Haltung Christi an Rembrandt anklingend; die Kluft zwischen ihm und dem Weibe wie bei A. del Sarto; das seelische Moment des Wiedererkennens wie bei Holbein, wenn auch in anderer Form: das hellbeleuchtete Antlitz, die wunderbar fein modellierten Hände dieses Mädchens aus dem Volke sprechen nur das eine Wort: Rabbuni, d. i. Meister! — So lehrt uns dieser Gang, daß mit der malerischen Auffassung der nordischen Kunst eine seelische Vertiefung Hand in Hand geht, die der auf die plastische Erscheinung aufgebauten italienischen versagt ist. ◘

Digitized by Google

316. Rembrandt Harmensz van Rhyn. (Phot. Photograph. Gesellschaft, Berlin.)

317. Fritz von Uhde.

Digitized by Google

I II III IV

1. Bartholomäus, 2. Jakobus d. J., 3. Andreas. 4. Petrus, 5. Judas, 6. Johannes. — Christus. — 7. Thomas, 8. Jakobus d. Ä., 9. Philippus. 10. Matthäus, 11. Thaddäus, 12. Simon.

318. Lionardo da Vinci, Das heilige Abendmahl. Sta Maria delle Grazie, Mailand. Nach einem Stich von Raphael Morghen.

Die Höhe des italienischen Abendmahlbildes bezeichnet Lionardos leider fast zerstörtes Wandgemälde. An langer Tafel Christus inmitten der zwölf Jünger. Er hat das furchtbare Wort gesprochen: »Einer unter euch wird mich verraten«, und nun wogt und brandet es um ihn her wie um den unerschütterten Fels die sturmbewegte See. »Herr, wer ist's?« so lautet die bange, mißtrauische, entrüstete Frage. In der Tat, wie Wellen, die sich zusammenziehen und ausdehnen, aufeinanderprallen und auseinandertreten, so schwanken die vier Gruppen

Digitized by Google

zu je drei Jüngern hin und her. Symmetrisch entsprechen sich die inneren gedrungenen (II u. III) und die äußeren gedehnten Gruppen (I u. IV), aber diese Symmetrie wird wieder aufgehoben, indem Gruppe I und II zusammenstoßen, III und IV auseinandertreten. Von diesen wirft sich III auf Christus selbst, II ballt sich mit dem Lieblingsjünger Johannes zusammen: so bleibt nur links von Christus eine kompositionell sehr wirksame Kluft. Gruppe I leitet die Bewegung über II nach innen fort, in Gruppe IV wendet sie sich nach außen, um in den Händen wieder zur Mitte zurückzufluten. Gruppe II und IV, eine kurze und eine lange Welle, bilden in sich eine Gesprächseinheit, Gruppe I und III, eine lange und eine kurze Welle, wenden sich vereint, diese fragend, jene lauschend, Christus zu. Auch sonst wirksamste Kontraste; man gehe Stellung, Haltung, Bewegung, die ungemein beredte Sprache der Hände und Mienen, die Haar- und Barttracht, die Kleidung im einzelnen durch: wohin man blickt, ein Rechnen mit Gegensätzen, und was das Erstaunlichste ist, die Rechnung geht restlos auf! In den äußeren Zutaten nur das als Gegengewicht gegen die wuchtige Horizontale des Tisches Notwendige, die Gliederung der Seitenwände durch Teppiche, die Durchbrechung der Rückwand; das breitere Mittelfenster isoliert das Haupt Christi. Balkendecke und Bodenbelag wirken zur Gewinnung der Raumtiefe mit. Die Ruhe all dieser Linien steigert das unruhige Wogen der Tischgenossen. ▫

Dagegen der Altniederländer Dirk Bouts aus der Nachfolge der Brüder van Eyck (324)! Man ist wie in einer andern Welt! Angesichts der großen quadratischen Tafel, für deren Anordnung die Darstellung der Mysterienspiele maßgebend war, bemerken wir erst, daß Lionardo seine Tafel verkürzt hat (die Vorderseite blieb nach italienischer Sitte zum Anreichen der Speisen leer). Die Jünger noch kaum bewegt, und wie in Italien vor Lionardo noch nicht in Gruppen zusammengefaßt, aber auch in ihrer äußeren Erscheinung noch wenig unterschieden; nur Judas, Christus gegenüber links, ist, wie bei Lionardo, an dem beschatteten Gesicht herauszuerkennen. Mit großem Wirklichkeitssinn ist das feierlich gotische Zimmer abkonterfeit; man glaubt zu fühlen, mit welcher Liebe sich der Maler in die Darstellung des Stofflichen versenkt, ein individualisierender Zug der nordischen Kunst, der der typisierenden italienischen im allgemeinen fremd ist. ▫

319. Dirk Bouts, Mitteltafel eines Sakramentsaltars. Löwen. (Phot. Bruckmann.)

Digitized by Google

320. Albrecht Dürer, Das hl. Abendmahl. — Holzschnitt 1523.

Das Blatt Dürers, gleichweit entfernt von symmetrischer Konstruktion wie von regelloser Willkür, zeigt die volle Edelreife seines Stiles. Wohl klingt manches an Lionardo an, aber Judas hat sich bereits entfernt, und das Thema ist nicht der stürmische Aufruhr, sondern seine Nachwehen in den Gemütern der Getreuen: die stumme Versunkenheit, das Staunen über das Unbegreifliche in dem links zusammengedrängten Jüngerhäuflein, die Erörterung über den Vorfall in der Gruppe rechts, endlich in der Mitte der laute entrüstete Protest aus dem Munde des Petrus, der mit gepreßt ineinandergefalteten Händen den Kopf zu Jesu herumwirft. Dieser selbst hoheitsvoll; aus seiner großen Gebärde spricht der tiefe Schmerz um den Verlorenen (vgl. 252). Das gemütvolle Motiv des Jüngers, ›der an der Brust des Herrn liegt‹, das erst Lionardo aus der italienischen Kunst verbannte, läßt sich Dürer nicht rauben. Tiefempfunden ist auch das Motiv des älteren Jüngers, der seine Rechte auf Petri linke Schulter legt. Auch von links her lauscht ein Jünger mit aufgestütztem Ellenbogen dem Gespräch der Mitte; bedeutungsvoll steht gerade in dieser Zäsur der Komposition der Abendmahlskelch. Das unsymmetrische Rundfenster betont im Verein mit dem wie zufällig am Boden stehenden großen Rundteller die zwischen Christus und Petrus hindurchgehende, etwas nach rechts verschobene ideale Achse der Komposition. — Auch Eduard v. Gebhardt gliedert, wie Dürer, in freiem Rhythmus dreiteilig, nur daß die beiden Einschnitte weniger markiert sind. Die Mittelgruppe ist mit feiner Motivierung durch den eben die Tür öffnenden Judas dem Blick freigegeben, nur der verwaiste Schemel steht bedeutsam da. Die Gruppe links ist zum guten Teil aus Gruppe I und II bei Lionardo herausentwickelt, die Gruppe rechts, in sich nur halbwegs geschlossen, hält der in Judas gegebene Akzent künstlerisch zusammen. Die Köpfe der Apostel sind Charaktertypen estnischer Bauern, unter denen der Pfarrerssohn aufwuchs, das Ganze ein kerniges Werk tiefinnerlicher protestantischer Frömmigkeit. — Auch Fritz v. Uhde ist Pfarrerssohn. Er hält sich streng an sein Thema, das Abendmahl als Abschiedsmahl — der eben zur Tür hinausgehende Verräter ist ebenso vergessen wie sein links im Vordergrund zur Seite geschobener Schemel —, aber an Stelle der tektonischen Gliederung des Raumes und der mehr oder minder symmetrischen figürlichen Gliederung ist ein neues Kunstprinzip getreten, das Licht, das dem Beschauer entgegen

Digitized by Google

321. Ed. v. Gebhardt, Das hl. Abendmahl. (Phot. Photographische Gesellschaft, Berlin.)

322. Fritz v. Uhde, Das hl. Abendmahl. (Phot. Photographische Gesellschaft, Berlin.)

durch das großteilige Fenster hereinflutet, in den Zimmerecken dämmert, vom weißen Tischtuch zurückgeworfen den eigenen Schatten aufhellt und mit seinem Schimmer die Silhouette Christi und der armen, ihn umgebenden Fischer wie mit einem Heiligenschein verklärt. Daraus und aus dem Bestreben, Christus dem Beschauer nahezurücken und in ihm den stärksten Kontrast von Licht und Schatten zu vereinigen, ergibt sich die schiefe Anordnung von Raum und Tisch, welche mit Notwendigkeit die Monumentalität aufhebt. Auch die Gruppen löst das Licht auf; wie in den Anfängen der Kunst sind die Jünger isoliert, aber indem sich aller Blicke auf Christus richten, ist ein einigender Mittelpunkt gewonnen.

Digitized by Google

323. Luca della Robbia, Von der Sängerkanzel. Marmor. Florenz. (Phot. Brogi.)

Zu derselben Zeit, wo in der von den Medici geleiteten florentinischen Stadtrepublik ein wundersam neues Kunstleben sich zu regen begann, begab sich in den nördlichen Landen ein anderes Wunder der Kunst, das mit einem Schlage eine neue Welt auftat, und dies Wunder heißt der Genter Altar von den Brüdern Hubert und Jan van Eyck. Auch diese Wunderblume entfaltete sich auf dem Boden eines aufblühenden, von den mächtigen burgundischen Herzögen einsichtsvoll beschützten Städtelebens, dem der aus Industrie und Handel reichlich zuströmende Segen die Mittel bot, der Prachtliebe seiner Fürsten nachzueifern. Und zu der Gunst des Nährbodens kam die des Klimas. Wenn dieses einerseits die Verhüllung des Körpers gebot und damit der Kunst die Welt der Formen verschloß, deren Harmonie zu erfassen und auszubilden dem wärmeren südlichen Himmel vorbehalten war, so erschloß es ihr doch wiederum eine andere Welt, die Welt der Farben. Die bunte Pracht einheimischer und fremder Stoffe, der Glanz kostbarer Steine und blinkender Edelmetalle, die man an Fürstenhöfen und in den reichen Hansastädten so gerne zur Schau trug, sie mußte auch das Auge des Künstlers reizen, zumal in einer Atmosphäre, die wie in Venedig von der Seefeuchtigkeit gleichmäßig durchtränkt die Gegenstände wie in einem durchsichtigen Medium schwimmen läßt, ihrer Farbe auch in der Entfernung nichts von ihrer Leuchtkraft und Frische raubt.

Für diese Farbenfreudigkeit erfand oder schuf, Vorhandenes entwickelnd, Hubert van Eyck das technische Mittel, die Ölmalerei, die im Gegensatz zu der mühseligen Temperamalerei die Farben noch in feuchtem Zustande auf der Bildtafel zu verschmelzen und so der glanzvollen Wirklichkeit in einem bis dahin unerhörten Grade nahezukommen erlaubte. Und diese neue Farbenkunst der Altniederländer trat sogleich mit ihrer räumlich und inhaltlich größten Leistung in die Erscheinung. Ein monumentales, vielteiliges Werk, dieser Genter Flügelaltar, dessen einzelne Stücke man sich heute in Gent, Brüssel und Berlin zusammensuchen muß: eine noch ganz in mittelalterlichem Geiste gehaltene Enzyklopädie des Heils. Nur eine Tafel aus dem reichen, hier aufgespeicherten Kunstschatze geben wir. Wir stellen sie, Paul Schubring folgend, zusammen mit einer der Marmortafeln, welche fast zu gleicher Zeit Luca della Robbia (vgl. 301) für die Sängerkanzel des Florentiner Doms schuf. Ein achtköpfiger Chor halbwüchsiger Mädchenengel ohne Flügel, in schweren brokatenen Meßgewändern vor einem aus Eichenholz geschnitzten gotischen Schrein mit beweglichem Pult, singt, wie bei Luca, doppelstimmig den Preis des Herrn. Mit welchem Realismus hier das Stoffliche behandelt ist, läßt selbst die farblose Wiedergabe ahnen, mag man den geschnitzten

Digitized by Google

Schrein, die gestickten Gewandsäume oder die kostbaren Goldagraffen ins Auge fassen. Und aus dieser schweren kirchlichen Pracht tauchen die acht frischen, blondgelockten Mädchenköpfe auf, eifrig-ernst das langgezogene Halleluja, den Schlußakkord des 150. Psalms, nach dem durch die Chormeisterin angegebenen Takte aushaltend. Der Meister hat gut beobachtet: deutlich unterscheiden sich die tiefen Stimmen, die jede seitliche Neigung des Kopfes vermeiden, von den hohen, die mit seitlich geneigtem Kopfe die Oberlippe schürzen und die Stirne runzeln. Nur bei der rechts (vom Beschauer) neben der Dirigentin stehenden Sängerin sind, weil sie auf die Noten niederblickt, diese Merkmale nicht alle voll zum Ausdruck gekommen. Eine klar ersichtliche Gruppierung der zweimal vier Stimmen hat der Künstler nicht versucht, ja nicht einmal erstrebt. ▫

324. Jan van Eyck, Singende Engel. Flügelbild des Genter Altars. Berlin.

Wie ganz anders dagegen Luca! Das erste, was bei ihm in die Augen fällt, ist eben die bei van Eyck vermißte übersichtliche Gliederung: zwei jüngere hohe, drei ältere tiefe Stimmen bauen sich, eng zusammengeschmiegt, etagenförmig übereinander auf, und auf einem dritten Reliefgrunde ist in flachem Relief der taktschlagende Chordirigent angedeutet, dem ein zweiter halbwüchsiger, zuwartender Knabe entspricht. Auch hier die Natur köstlich belauscht, die Stimmen, wenn auch weniger absichtlich und abwechslungsreicher, differenziert. Auch die leichte, dem Klima entsprechende Bekleidung dieser frischen Knabenschar ist nach dem Alter verschieden. Alles in allem: »Gebundene Feierlichkeit dort oben, unmittelbares Leben und schlichte Natürlichkeit hier unten«, große Gegensätze, mit denen die von Farbe und Form Hand in Hand gehen. Der Ausgleich zwischen diesen Gegensätzen wird in der Folge angebahnt, indem die Farbe von Antonello da Messina nach Venedig und die Form durch Dürer und Holbein in die deutschen Lande gebracht wird. ▫

Digitized by Google

325. Albrecht Dürer, Der hl. Hieronymus. Holzschnitt. 1511.

326. Ghirlandajo, Der hl. Hieronymus. Fresko. Florenz. (Phot. Alinari.)

Was dem kälteren germanischen Norden eignet, dem Südländer dagegen fehlt und fehlen muß, das ist, in engem Kausalnexus äußerer Lebensbedingungen und seelischer Werte, das Trauliche, Heimelige, Gemütliche des Innenraums und der Sinn dafür. Darum schlagen hier die Vorzüge und Mängel italienischer und germanischer Kunst in ihr Gegenteil um: die germanischen Maler sind die Meister des Interieurs. Vergleichen wir den hl. Hieronymus von Ghirlandajo und Dürer. Unter jenem könnte stehen: »Der hl. Hieronymus, bekannter Bibelübersetzer, in seinem Arbeitszimmer. Spezialaufnahme für die Woche.« In der Tat, das stereotype Gelehrtenbild: nachdenklich gestützter Kopf, im Schreiben innehaltende Feder, Blick auf den Beschauer gerichtet, alles Handwerkszeug wie absichtlich zur Schau gestellt, Tiefe des Raums nicht gewonnen; die Hauptmerkwürdigkeit, der Löwe, das fromme Haustier, dem er einst in der Wüste den Dorn aus dem Fuße zog, fehlt. »Zu den himmlischen Tönen will der tierische Laut nicht passen.« Dagegen Dürers Holzschnitt von 1511! Als ob man das stille Gelehrtenheim durchs Schlüsselloch belauschte: vorn der brave Hauslöwe, in stille Betrachtungen versunken; in die Tiefe zurückgeschoben und doch fast die Hälfte der Zelle füllend der Stubenheilige, dessen Würde in dem gotischen Faltengekräusel des weiten Mantels über die Bank flutet. Gegenüber dem mancherlei Krimskrams der Ausstattung als Ruhepunkt die lichte Fläche des die offene Seite abschließenden Vorhangs, welcher Raumtiefe und Lichtkontraste schafft und sich mit der Wölbung der Zelle wirksam begegnet. Und dann das erweiterte und modifizierte Programm im Kupferstich von 1514! Eine große spätgotische Stube, durch deren Butzenscheibenfenster die liebe Sonne scheint, die Hausmenagerie durch einen schlafenden Hund vermehrt, eine diwanartig umlaufende Bank mit Kissen und Büchern, ein Tisch mit kleinem Pult, woran der Heilige schreibt, über ihm Hut und Stundenglas, am Fenster ein ernster Totenschädel, vom Deckbalken herabhängend, raumbildend, ein mächtiger Kürbis, auch sonst an Boden und Wänden allerlei

Digitized by Google

327. Albrecht Dürer, Hieronymus im Gehäus.
Kupferstich. 1514.

Hausrat, kurz, eine gut in Ordnung gehaltene, aber nicht eigentlich aufgeräumte Stube, über deren Stimmungszauber man den fleißigen, über sein Pult gebeugten Heiligen fast übersieht; dabei eine beruhigende Linien- und Lichtführung, in der Maserung des Holzes, den seidenen Kissen, den Fellen der Tiere eine Wiedergabe des Stofflichen, wie sie dem Holzschnitt versagt war: alles wunderfein zu lesen in Heinrich Wölfflins Dürerbuch.

Digitized by Google

328. Stephan Lochner, Anbetung des Kindes. Altenburg.

329. Martin Schongauer, Heilige Familie. Wien. (Phot. Löwy.)

Der Stimmungszauber, der aus diesen Blättern Dürers spricht, entstammt einem Zuge deutschen Wesens, der tiefen Innerlichkeit des Empfindens, die wir Gemüt nennen. Denkt der vorwiegend im Freien lebende Romane stets an die Form, in der er sich der Öffentlichkeit zeigt, also an die Selbstdarstellung, so schließt sich der mehr ins Haus gebannte Deutsche gern von der Außenwelt ab, um mit »dem Herzen, das sich selber kennt,« allein zu sein. Aber er zieht in dieses sein Selbst alles mit hinein, was ihm nahesteht, auch die leblose kleine Welt um ihn her mit seinem Gefühl durchdringend und mit sich verwebend. Die Abwesenheit äußerer Zwecke, die Versenkung in sich selbst und die Beseelung der Umwelt ist ein dem kindlichen Spiel verwandter und zugleich poetischer Zug: ihm begegnen wir daher vielfach gerade in solchen Werken, in denen wir den Pulsschlag des deutschen Herzens unmittelbar zu spüren glauben. Es liegt etwas unendlich Rührendes in der Art, wie bei Stephan Lochner die junge Mutter demütig vor dem sie segnenden Kinde kniet, wie hinter Ochs und Esel an der Krippe drei Englein durchs Fenster schauen oder gar gleich Schwalben sich oben im durchlöcherten Strohdach zum Musizieren eingenistet haben. Freier als in diesem Andachtsbild ergeht sich das deutsche Gemüt in Schongauers »Heiliger Familie«. Man könnte das Bild ein religiöses Idyll nennen, insofern als ein rein häusliches Motiv erst durch die Wahl der Personen und die über sie ausgebreitete Stimmung einen religiösen Unterton erhält. Eine solche freie, durch keinen überkommenen Typus gebundene Schöpfung läßt uns diesen Stimmungsgehalt besonders stark empfinden. Wie still entsagend ruht der Blick des für Mensch und Tier sorgenden Joseph auf der traulichen Gruppe von Mutter und Kind! Und neben der idealen Schönheit der Madonna welche Feinarbeit des Pinsels im Stofflichen bis hinab zu dem Stilleben rechts im Vordergrunde! — Ein religiöses Idyll mehr heiterer Art könnte man auch Lucas Cranachs farbenprächtiges Gemälde »Die Ruhe auf der Flucht« nennen. Nur kommt es im Figürlichen zu keiner ganz einheitlichen Stimmung, denn wie bei einem Andachtsbilde blicken Maria und der mit dem Hut in der Hand dabeistehende Joseph den Beschauer an und

Digitized by Google

330. **Lucas Cranach, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten.** (Phot. Hanfstaengl.)

fallen dadurch aus dem fröhlichen Treiben der ganz mit sich und dem Christkind beschäftigten Engel heraus. Dafür aber haben wir — bedeutsam genug — in dieser ersten gemalten deutschen Landschaft eine wunderbare Naturstimmung. Die Poesie des Waldes, der deutsche Baum ist entdeckt! Die weißbärtige Fichte und die schlanke Birke haben in der älteren deutschen Kunst nicht ihresgleichen.

Digitized by Google

331. Titelblatt der Kleinen Passion. 1511.

332. Titelblatt der Großen Passion. 1511.

Aber diese Weichheit und Innigkeit des deutschen Gemüts ist keine Schwäche. Ihr steht als notwendige Ergänzung eine aus dem gesunden Kern der deutschen Volksseele hervorquellende derbe Kraft und Herbheit gegenüber, die sich bei Dürer oft zu tragischer Wirkung steigert. So in dem Titelblatt zur Kleinen Passion. Dieser »Schmerzensmann« ist in jeder Faser deutsch. In Vorderansicht, welche die deutsche Kunst um der seelischen Charakteristik willen bevorzugt, ist der Körper Christi auf engstem Raum in geschlossenem Umriß zusammengedrängt, der überzeugende Ausdruck der tief in sich gekehrten Seelenstimmung des Heilandes. Von italienischer Schulung zeugt die trotz der Verkürzungen übersichtliche Plastik der Figur und ihr pyramidaler Aufbau auf doppelter Stufe.

Im Titelblatt der Großen Passion war durch die Hinzufügung des Kriegsknechts von vornherein die Seitenansicht geboten; was dadurch im Vergleich zu dem Schmerzensmann der Kleinen Passion an Charakteristik verloren geht, wird reichlich aufgewogen

333. Der Apostel Paulus. Kupferstich. 1514.

Digitized by Google

durch den vollen Blick in das zur Seite geneigte edle Dulderantlitz. Der starke Richtungskontrast des Hauptes (vgl. 320 Petrus) ist von ergreifendster Wirkung, zumal er durch den Hohn des rohen Schergen auch sachlich motiviert ist. Es ist wichtig, daß der gemeine Kopf mit dem edlen Haupt Christi nicht gleiche Höhe hat, er soll selbst formal nicht der leidenden Gottheit gleichwertig erscheinen. Die Gesamtkomposition stellt eine stark nach rechts geneigte 8 dar, mit dem von den Knien Christi gebildeten Knoten als Mittelpunkt. ▫

Von wahrhaft zwingender Gewalt, in ihrer Wirkung durch die metallische Klangfarbe des Kupferstichs noch vertieft, ist die Einzelfigur des Apostels Paulus, hinreißend vor allem durch die in der scharfen Wendung des Kopfes aus den Tiefen dieser Feuerseele vulkanartig hervorbrechende Energie und die breite Lichtführung. Nur eine Hand und ein Fuß wird sichtbar, aber der Körper lebt unter diesen bald eckig geknitterten, bald mächtig dahinfließenden Gewandmassen. Rückendeckung gibt die auch für die Lichtrechnung wichtige (nachträglich hinzugefügte) Festungsmauer. Sie schließt den Horizont nach links ab, wie der Mantel die Figur, und gibt rechts, auf der offenen Seite der Figur, den Blick aufs Meer frei. Die Figur als Ganzes ist in ein klug verstecktes diagonales Netz eingespannt; man verfolge die eine Linie vom Schwertknauf rechts unten bis zu dem Grasbüschel auf der Mauer, die andere vom Gewandzipfel links unten bis zur spitzen Ecke des Buches. Außerdem entdecken wir ein förmliches Achsenkreuz, wie die Flügel einer Windmühle, mit der Hand als Knotenpunkt; es bringt mächtiges Leben in den Oberteil der Figur, kann sie aber, da die sichernde Vertikale hinlänglich betont ist, nicht ins Wanken bringen. ▫

Wie Dürer bewegte Massen zu meistern weiß, zeigt die Gefangennahme Christi. In den Winkel, den die drastische Gruppe von Petrus und Malchus rechts mit der prachtvollen Rückenfigur links bildet, senkt er das Dreieck der auf dem Gleichgewicht widerstrebender Kräfte (s. 137) beruhenden Hauptszene mit der Spitze ein, und diese klare Gliederung beleuchtet er scharf durch das Mondlicht, das die Gestalten umspielt und aus dem Schatten des Waldes die Mordwerkzeuge der feigen Häscherschar hervorblitzen läßt. Mit fester Hand zeichnet Dürer die brutale Roheit der Schergen. Wie bei dem Titelbild der Großen Passion steht dagegen der unsagbar traurige Blick, den der Gefangene unter Judas' verräterischem Kuß gen Himmel sendet. Von herbem Reiz ist die Landschaft. Der seine Äste wie lebend ausstreckende, der vom Blitz zerschmetterte Baum, jeder redet seine eigene Sprache. Im Hintergrunde Mondesglanz auf Wolke und Bergeshöhe. ▫

334. Gefangennahme Christi. Aus der Großen Passion. Holzschnitt.

Digitized by Google

Die Religion als die große Nährmutter der Kunst — in dies Kapitel gehört auch, was wir mit dem Worte Lichtmalerei bezeichnen. Mannigfach sind die Lichterscheinungen, natürliche und übernatürliche, von denen die heiligen Geschichten reden (vgl. 291, 315 ff.), und gern ergreift Dürer den Anlaß, das Problem des lichterfüllten Innenraums in die Schwarz-Weiß-Kunst einzuführen (327), das erst unsere Zeit (322, 409, 410) malerisch gelöst hat. Nur einmal hat Dürer das Licht auch malerisch gewertet, in seinem Kruzifixus. Vor tiefschwarzer Wolkenwand der ausgespannte Leib Christi in scharfer Beleuchtung, ein packender Gegensatz, noch gesteigert durch die wie in wildem Weh umherflatternden, leuchtend weißen Enden des Lendentuchs; darunter ein gelbroter abendlicher Lichtstreifen über bläulichem Land, beide durchschnitten von grünen Bäumen. Aber diese Farbigkeit beansprucht keine selbständige Bedeutung, sie unterstützt nur koloristisch die Wirkung, die auch ohne sie, trotz der miniaturartigen Größenverhältnisse, eine monumentale wäre, kraft des über den ganzen Bildraum ausgespannten Kreuzes, der mathematischen Linienstrenge der Komposition, des tiefen Horizontes (vgl. 306). Und doch lebte und wirkte zu Dürers Lebzeiten der Mann, der, selbst ein Phänomen, die Lichtphänomene als solche, ohne zeichnerische Grundlage, mit einer in der deutschen wie italienischen Malerei bis dahin unerhörten Kühnheit zum alleinigen Mittel der Darstellung erhob, Matthias Grünewald, gebürtig, wie es scheint, aus Aschaffenburg, tätig vorzugsweise in Mainz. Seine »Auferstehung« ist ganz auf der Lichtwirkung aufgebaut. Aus dem Sarkophag, dessen Deckel aufgesprungen ist, schwebt Christus, in einen roten Mantel gehüllt, die blendend weißen Grabtücher — es liegt etwas Blitzartiges in dieser Zickzacklinie — mit sich emporreißend, inmitten einer kreisrunden Lichtaureole, die Hände mit den Nägelmalen ausbreitend, in die Höhe. Der selbstleuchtende Körper nicht mehr plastisch, sondern nur als Licht- und Farbenwert empfunden, und innerhalb der von Gelb über Rosa nach Blau hinübergehenden Lichtstrahlen, die das Haupt umgeben, die wunderbar glühenden Augen als belebender Mittelpunkt. Ferner die Reflexe dieser überirdischen Lichtquelle auf dem rötlichen Sarkophag, den Waffen, den Rüstungen, den roten, gelben, grünen Röcken der Wächter, die von der Lichterscheinung betäubt, zu Boden gesunken und in dieser momentanen Bewegung vom Künstler festgehalten sind. Das Ganze von einer Nachtlandschaft mit Wolken und tiefblauem Sternenhimmel sich abhebend. Daß mit dieser Lichtmalerei eine neue Goldader deutscher Kunst aufgetan worden ist, die dann Rembrandt in seiner Weise am ausgiebigsten ausgebeutet hat, daran mag in diesem Zusammenhang sein Auferstehungsbild von 1639 erinnern, kein Gruppenaufbau, sondern rein malerisch gesehene Lichterscheinung. ◻

335. Matthias Grünewald, Auferstehung Christi.
Vom Isenheimer Altar.

Digitized by Google

337. Rembrandt, Auferstehung Christi.
(Phot. Bruckmann.)

336. Albrecht Dürer, Christus am Kreuz.
(Phot. Photograph. Gesellschaft, Berlin.)

Digitized by Google

338. Geertgen van Sint Jans, Christnacht.

339. Bartholomäus Bruyn, Heilige Nacht.

Daß das Lichtproblem gerade in dem dunkleren Norden größere Bedeutung gewinnen mußte, wo kraft des Gegensatzes alle Lichterscheinungen um so packender wirken, leuchtet ohne weiteres ein, und, bedeutsam genug, ist die Weihnachtskrippe der Mysterienspiele für den letzten Meister der altniederländischen Schule, Geertgen von Haarlem, der Anlaß, sich dies malerische Problem klar und bewußt zu stellen. Er zuerst macht das göttliche Kind in seiner Krippe zur alleinigen, übernatürlichen Lichtquelle, und auch der Engel, der draußen

Digitized by Google

am dunkelblauen Himmel schwebt und den Hirten die Weihnachtsbotschaft verkündigt, ist selbstleuchtend. Voll entfaltet zeigt sich dann das Problem bei dem erheblich jüngeren, von der niederländischen Schule beeinflußten, in Köln tätigen Barthel Bruyn. Er hat die eigentümliche Wirkung der von unten her kommenden Reflexe auf den Gesichtern der Anbetenden ganz naiv studiert und sie stellenweise bis zur Karikatur gewissenhaft wiedergegeben.

Die italienische Kunst hat diesen nordischen Lichtmalern trotz einzelner Anläufe (291) im Grunde nur einen Meister und von diesem nur ein Werk gegenüberzustellen, Correggios Heilige Nacht. Die Lichtquelle ist auch hier das in der Krippe liegende, von den Armen der lieblichen Mutter liebreich umhegte Christkind, nur draußen über den Bergen dämmert am Wolkenhimmel ein Lichtstreif auf. Der Künstler betont das malerische Kunststück noch ausdrücklich durch die Geste der vom Licht geblendeten derben Magd; sie erscheint durch diese Bewegung ebenso wie durch die dunklere Hautfarbe, die sie mit den Hirten teilt, als aus gröberem Stoffe geformt als die in gelblichem Rosa erstrahlende Mutter, die ungeblendet den stärksten Lichtglanz einsaugt. Das größte Kunststück aber liefert Correggio in dem lebhaft bewegten, von unten beleuchteten Engelreigen; in der Tat dauert es eine Weile, bis man Kopf und Beine des »frech verkürzten« mittleren Engels zusammengelesen hat. Unumgänglich ist für uns ein Vergleich mit dem fast gleichzeitigen sog. Tag (280). Er lehrt auf das augenscheinlichste, wie die Einführung der zentralen Lichtquelle das Kompositionsschema notwendig auflösen muß. Der ungeschlachte, keulenbewehrte Hirt entspricht dem hl. Hieronymus, die Magd in Verbindung mit dem aufschauenden jugendlichen Hirten dem Engel mit dem Buche; aber der dem Vorhang dort analoge engelbelebte Wolkenvorhang hier mußte, um das volle Licht aufzufangen, auf die linke Seite herübergenommen werden, und so ist die Parallele, die dort die Linie des Vorhangs mit den Köpfen bildet, ebenso zerstört wie der diagonale Aufbau selbst. Die zweite Diagonale, von dem beleuchteten Knie der linken Eckfigur durch den lichten Mittelpunkt über den zudringlichen Esel und den ihn zurückhaltenden Joseph nach dem Gemäuer rechts oben, ist nur von untergeordneter Bedeutung: die Lichtmalerei läßt das Aufbauschema in Trümmern zurück. Wie Murillo beides, Lichtpoesie und geschlossene Komposition, fast neckisch zu vereinigen weiß (279), das haben wir bereits vorweggenommen.

340. Correggio, Heilige Nacht. (Phot. Brockmann Nachf.)

Digitized by Google

341. Albrecht Dürer, Die apokalyptischen Reiter. Holzschnitt 1483.

Zwei Gegensätze sind es, zwischen denen sich der bildende Künstler bewegt, die äußere, allen zugängliche Welt, die Natur, und die eigne innere, seine Seele. Aus Bildern der Außenwelt baut er sich mit Hilfe der Phantasie eine innere Welt von eigentümlicher Größe, Kraft und Schönheit auf, und will er sie andern mitteilen, so hat er freilich keine andere Wahl, als sich der von der Außenwelt ihm irgendwie in Linien, Farben und Formen gebotenen Bilder als Zeichen zu bedienen. Dies ist jedoch keineswegs gleichbedeutend mit Abschreiben der Natur. Der bildenden Kunst das Recht der Phantasie absprechen wollen, hieße sie in ihrem Lebensnerv treffen. Dies gilt besonders für die deutsche Kunst. Gerade die Phantastik der apokalyptischen Visionen hat Albrecht Dürer zu seinem ersten größeren Werk begeistert. Mit gewaltigem Griff packt er die vier Reiter, die in der Apokalypse nacheinander hervortreten, die Pest, den Krieg, die Teuerung und den Tod, dem die Hölle folgt, zu einer furchtbaren, alles vor sich niederwerfenden Phalanx zusammen. Auf starken Gäulen, nur der Tod auf dürrem Klepper, die Augen aus dem Bild hinaus in die Ferne gerichtet, galoppieren sie einher, um nach der Weisung des darüberschwebenden Engels des Zorns den vierten Teil der Menschheit zu vertilgen, und der flammende Höllenrachen tut sich auf, die entsetzt Fliehenden, vor Schreck Gelähmten, Überrittenen zu verschlingen, voran den König mit der goldenen Krone auf dem Haupt. Der zeichnerische Stil, der von der Farbe absieht und alles in Linien auflöst, — so wird auch nicht der leiseste Versuch gemacht, das weiße Roß der Pest von dem roten des Kriegs, dem schwarzen der Teuerung und dem fahlen des Todes zu unterscheiden — ist, wenn auch noch vielfach unvollkommen,

Digitized by Google

342. Peter Cornelius, Die apokalyptischen Reiter. Karton. Nationalgalerie, Berlin.

so doch mit herber Größe gehandhabt, und wir werden uns die Wirkung auf die geängstete, das Ende der Dinge erwartende Zeit des Künstlers nicht groß genug vorstellen können. ▫

Auf Albrecht Dürer griff denn auch der ihm an Ernst und Gedankentiefe nahekommende Begründer eines monumentalen deutschen Freskostils, Peter Cornelius, zurück, als er für den von Friedrich Wilhelm IV. geplanten Königsfriedhof zu Berlin die Kartons entwarf. Die Anlehnung an Dürer ist ebenso unverkennbar wie die Weiterentwicklung des von dem Vorgänger Gegebenen. Cornelius erstrebt Vereinheitlichung und Steigerung. Hatte Dürer den Tod volkstümlich aufgefaßt und, indem er ihn isoliert, einen Bruch in die Einheit der furchtbaren Kavalkade gebracht, so gleicht Cornelius die Unterschiede aus und steigert den Eindruck, indem er einerseits aus dem braven Galopp Dürers ein rasendes Durchgehen macht, anderseits die Bewegung differenziert: der Richtungsunterschied steigt bis zu einem rechten Winkel, so in den Leibern, Rossen und Waffen von Krieg und Tod. Daß ferner durch Wegfall der Zügel alle vier Reiter beide Hände frei haben, kommt ihrer Bewegungsenergie zugute. Und wenn bei Dürer die Reiter, unbekümmert um ihre Opfer, wie das Schicksal dahinbrausen, so wirken bei Cornelius nur die beiden letzten Staffeln, Teuerung und Pest, aus dem Bilde heraus, die Teuerung entgegen dem Text der Apokalypse, unter Änderung des Motivs und der Reihenfolge, zu den eigentlichen Trägern der Komposition aber werden die am drastischsten wirkenden Waffen, Sense und Schwert. Vor der Sense duckt sich der Menschenknäuel wie niedergemäht zu Boden, gegen das ausholende Schwert aber erheben sich abwehrende Hände, und so entsteht der Eindruck einer niederbrechenden und einer sich aufbäumenden Welle, bei dem furchtbaren Reiterpaar wie bei der gepeinigten Menschheit: die Hauptrichtungslinien oben und unten sind parallel. Gegenüber einem so gewaltigen Werke sollte der Vorwurf der Blutleere, der zeichnerischen Glätte verstummen. Der Mangel rein malerischer Qualitäten bei Cornelius erscheint doch nur wie das notwendige Korrelat einer auf die Kraft des Gedankens gestellten Phantasie, deren Recht wir unserer durch sittlichen Gehalt ausgezeichneten deutschen Kunst nicht wollen verkümmern lassen. ▫

Digitized by Google

343. Albrecht Dürer, König Tod.
Skizze 1505.

344. Hans Holbein d. J., Der Krämer.

345. Hans Holbein d. J., Der Ritter.

Holzschnitte.

Von den vier Würgern der Dürerschen Apokalypse ist es besonders einer, den schwere Heimsuchungen dem deutschen Volke immer wieder mit unerwünschter Deutlichkeit zu Gemüte führten, der Tod. Es ist ein Zeichen für den herben Wahrheitssinn der deutschen Kunst, daß sie diesem unerquicklichen Gesellen nicht feige aus dem Wege geht, im Gegenteil, er wird, wie er die Volksphantasie unaufhörlich beschäftigt, auch geradezu eine Lieblingsfigur der Kunst. Die Neigung zu Humor und Satire, die im deutschen Volkscharakter steckt, wird hier zur grimmigen Selbstironie, zur bittern Selbstvernichtung. Die Zeiten waren ernst: die Reformationsbewegung mahnte zu innerer Einkehr, die Bauernkriege bedrohten Leben und Wohlstand. Mit beißendem Sarkasmus faßt Holbein den Triumph des Todes als ein großes Fest auf, bei dem die Gerippe aus dem Beinhause zum Tanze aufspielen. Und dann beginnt der Tod in allen erdenklichen Gestalten mit jedem Stand, Geschlecht, Alter in seiner Weise den Tanz. Der Hausierer mit hochbepackter Kiepe, das Schwert an der Seite, er hat es eilig, im nächsten Dorf seine Waren anzubringen. Da packt ihn der Tod mit festem Griff. Er bittet: »Nur dorthin noch laß mich!« Vergebens! Schon schreitet ein Gerippe, die Brummgeige spielend, nach der entgegengesetzten Richtung zum Tanze vorauf; er muß folgen. Auch den gepanzerten Ritter ereilt der Tod auf freiem Feld. Als Landsknecht, Kettenpanzer, Brustharnisch, Beinschienen um das Gebein schlotternd, bohrt er ihm mit grimmigem Hohn seine eigene Lanze rücklings durch den Leib. Da hilft kein Fechten mit dem breiten Ritterschwert, es ist seine letzte Sonne, die dort am Horizonte aufgeht. Bewundernswert ist die dramatische Kraft dieser

Digitized by Google

346. Alfred Rethel, Der Tod in eine Stadt einreitend.

347. Alfred Rethel, Der Tod als Sieger.

Holzschnitte. (Nach Rethel, Totentanz. Herausgegeben vom Kunstwart.)

Szenen und die Geschlossenheit der Komposition, dort nach dem Prinzip sich gegenseitig die Wage haltender, widerstrebender Kräfte (vgl. 137, 334), hier fast noch kunstvoller durch die in sich kontrastierte, mit klassischer Klarheit auseinandergelegte Figur des Ritters; auch beachte man, welche Bedeutung für die Komposition dort die Brummgeige, hier die gotisch gekräuselte Wolke hat. ▫

An Holbein, aber auch an Dürer knüpft an der große Aachener Alfred Rethel. Wenn auch sein Totentanz wegen seiner politischen Tendenz nicht die Allgemeingültigkeit des Holbeinschen beanspruchen darf, so ist er doch ein Menetekel von herber Größe und markiger Kraft. Für den reitenden Tod und damit für das Format war wohl eine Skizze Dürers vorbildlich: der König Tod als kronentragendes Gerippe mit der Sense auf dürrem Klepper, dem wie in Dürers berühmtem Stich »Ritter, Tod und Teufel« das Totenglöcklein am Halse bimmelt. Wie bei Rethel der Knochenmann in Rock, Stiefeln und Hut mit der sensenartigen Hellebarde in scharfem Trabe der friedlichen Stadt zureitet, daß man glaubt, den gleichmäßigen Takt des Reiters im Sattel zu hören, wie er dann in seiner ganzen Nacktheit, seine siegreiche Fahne entfaltend, im Lorbeerkranz über die von den Truppen gestürmte Barrikade reitet, auf den vorwurfsvoll sich gegen ihn Aufbäumenden mit grausamem Hohn herabblickend, während Witwe und Waise den Tod ihres Ernährers beweinen, das ist mit knappen Mitteln und doch unvergleichlicher Kraft erzählt. Dort hat die Komposition etwas Suggestives, der auf breiter Landstraße eben ins Bildfeld hereinreitende Tod, die aus ihm enteilenden Landmädchen, bedeutsam auch in der Linienführung Sense und Rechen; hier baut sich vor links geschlossenem, rechts offenem Hintergrund eine mächtige Steilpyramide auf, flankiert von den jammernden Opfern. ▫

Digitized by Google

A 348. 349. Alfred Rethel, Der Tod als Freund. Entwurf (Tuschzeichnung) und Ausführung (Holzschnitt). B

Der Tod als Freund! Welch wohltuender Gegensatz zu dem grinsenden Hohn der bisherigen Totentanzbilder! Im muschelgeschmückten Pilgergewande, die Pilgerflasche zur Seite, ist er kurz vor Sonnenuntergang leise in des alten Türmers Stube getreten und läutet nun an des im Lehnstuhl entschlafenen Alten Statt den Bürgern dort unten den Abendsegen, ihm selbst das Totenglöcklein. Einen müden Erdenpilger abzuholen hat er sich selbst in das Gewand der Pilgerschaft gekleidet; daß er nicht Grauen, sondern den Frieden bringt, das sagen uns die Palmen, die er mitgebracht und samt Pilgerstab und Pilgerhut seitwärts abgelegt hat. ◻

Digitized by Google

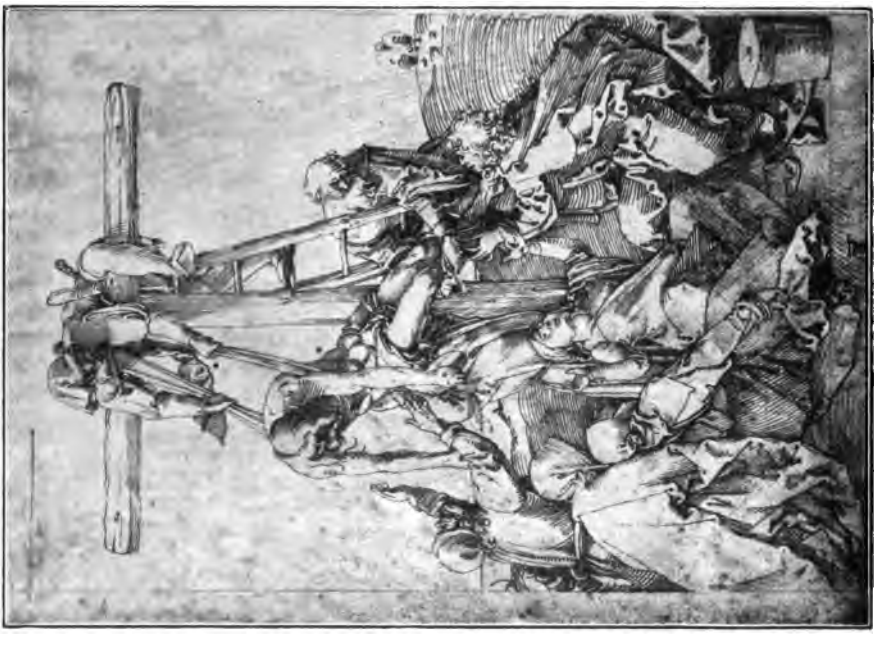
Wir stellen dem ausgeführten Holzschnitt (B) einen in mancherlei Einzelheiten abweichenden, wie die Vertauschung von linker und rechter Hand zeigt, für den Holzschneider im Gegensinn gezeichneten früheren Entwurf (A) gegenüber. Zunächst finden wir in B die Veränderung der Lichtquellen höchst bemerkenswert. Die große viereckige Lichtöffnung von A ist durch Einsprengung eines flachen Bogens, über dem sich geblendetes gotisches Maßwerk zeigt, verkleinert, dafür aber lassen das Tageslicht zwei neue Öffnungen ein, ein kleines geöffnetes Fenster über dem Lehnstuhl des Türmers, und statt des dunkeln Treppenaufgangs eine offene Tür, durch die die Holzstiege ins Freie führt; man merkt, daß man sich in luftiger Höhe befindet. Eine weitere wichtige Änderung ist der Fortfall des Dachfirstes samt Dachreiter: nicht nur, weil dadurch der Ausblick in die weite Landschaft freier wird, sondern weil sonst die Kirche dem sakralen Brauch zuwider nach Westen statt nach Osten orientiert wäre. Jetzt reichen von dem Turm aufsprießend zwei Fialen und außerdem ein phantastischer Wasserspeier in das Gesichtsfeld herein, und aus dem einfachen Dorfkirchlein ist ein stattlicher gotischer Bau geworden. Sehen wir uns in der Glockenstube weiter um, so ist in B durch Fortfall der drei schrägen Bretter des Stiegengeländers der Blick auf die unteren Stufen frei geworden: das bedeutet ebenso einen Gewinn an Licht und Schatten wie an Raumtiefe. Als Geländer dient jetzt eine stehengebliebene Latte mit emporführendem Strick: auch dies erhöht den Eindruck des Schwankenden, Unsichern, Luftigen. Auch die schwere Holztür auf A, bestimmt, die Türöffnung zu verschließen, die auf den schmalen, durch eine Steinbrüstung geschützten Turmumgang hinausführt, ist, weil totes Material, weggefallen, an Stelle des Umganges ist ein Erker getreten, der durch die schräge Linie der rechten Seitenbrüstung größere Tiefenwirkung erlaubt. Auch die kleinen Abweichungen im Inventar sind nicht unbedeutsam: die beiden Uhrgewichte hinter dem Sessel des Alten sind nicht mehr zu sehen, nur die beiden verschieden starken Seile für Geh- und Schlagwerk: seine Uhr ist abgelaufen! Hinzugekommen ist ein Kruzifix und bildet vorn übergeneigt mit dem Bibelbuch, den einfacher gehaltenen Trinkgeschirren und der flachen Schüssel auf dem sauber gedeckten Tisch ein kleines Stilleben für sich. Eine letzte Abweichung endlich betrifft das einzige lebende Wesen in dem Bilde: es ist einsamer geworden in der Turmstube, denn der zur Seite seines Herrn eingeschlafene Hund ist verschwunden. Stattdessen schmettert auf der Erkerbrüstung ein Vöglein sein gewohntes Abendlied. Diese Änderung des Motivs zeugt von feinstem menschlichen und damit auch künstlerischen Empfinden. Wohl liegt zum Beispiel auf Holbeins Totentanzbild »Der Arzt« der Hund ruhig schlummernd neben seinem Herrn, zu dem der Tod mit einem Kranken an der Hand ins Zimmer tritt; doch sind wir geneigt zu glauben, daß der feine Instinkt dieses Vierfüßlers den Eintritt eines so unheimlichen Wesens bemerken müßte. Der leichtbeschwingte Vogel gehört einem anderen Geschlecht an, er schmettert sein Lied, unbekümmert um Freude der Menschen oder Leid, und ist so gleichsam ein Bote der großen, herrlichen Natur, die sich draußen vor dem Blicke weitet. Aber noch ein größeres Symbol der ewigen Natur ragt in das Bild hinein: das hinter Strom und Gebirge, hinter Fluren und Menschenbehausungen zur Rüste gehende Tagesgestirn. Verlängert man die auf der Bildfläche ideell senkrecht stehenden Linien, so findet man, im ausgeführten Holzschnitt strenger durchgeführt als in der Tuschzeichnung, daß der perspektivische Augenpunkt in der untergehenden Sonne selbst liegt: dorthin führen alle Linien konzentrisch zusammen. Nun erst wird es uns auch von dieser technischen Seite her klar, warum ein solcher Friede über diesem Bilde ausgebreitet liegt, warum auch der runde Abschluß des Türbogens so wohltuend wirkt: er verstärkt die Rundung des Sonnenballs, und von den perspektivischen Linien des Innenraums gefangen, wird nun das Auge mit doppelter Gewalt in den leuchtenden Strahlentrichter hineingezogen, der ewigen Sonne nach.

So ist es letzten Endes ein religiöser und, wie das Kruzifix, die offene Bibel und die über der abgenommenen Mütze auf den Knien gefalteten Hände des toten Türmers zeigen, echt christlicher Gedanke, in den dies anspruchlose und doch so tiefe Meisterwerk deutscher Kunst ausklingt:

Und meine Seele spannte
Betend die Flügel aus
Weit über die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus. ▫

Digitized by Google

351. Peter Paul Rubens, Kathedrale, Antwerpen.



350. A. Dürer, Entwurf für die Grüne Passion. Federzeichnung.

Digitized by Google

Der formale Einfluß der italienischen Kunst auf die deutsche tritt nirgends so stark hervor wie bei Dürer, ja dieser widmet sich dem formalen Problem mit solch deutscher Gründlichkeit, daß z. B. die Kreuzabnahme der sog. Grünen Passion fast einer, wenn auch sachlich genau motivierten, geometrischen Konstruktion gleicht. Bewundernswert ist der pyramidale Aufbau, der nur mit einer einzigen Leiter bewerkstelligt wird: ihren beiden Holmen entsprechen links die Linien der Leinwand, womit der in seiner Hilflosigkeit außerordentlich schön und plastisch gezeichnete Leichnam herabgelassen wird. Sie finden ihre Fortsetzung in den ausgestreckten Armen des Untenstehenden. Die Masse, nicht die Zahl der Figuren hält sich beiderseits das Gleichgewicht; der übermäßige Aufwand der Mantelfalten bei Johannes macht das besonders deutlich. Daß die symmetrische Responsion für Dürer nur eine notwendige Durchgangsperiode war, haben wir oben gesehen (320). — Eine neue Flutwelle italienischer Einflüsse bedeutet ein Jahrhundert später der farbenmächtige, kraftstrotzende, pathetische Peter Paul Rubens. Inzwischen hatte das Kompositionsschema unter Tizians Einfluß jene seitliche Verschiebung erfahren (S. 168 ff.), und diese Diagonale tritt in dem berühmten Gegenstück unseres Bildes, der Kreuzaufrichtung, in Anlehnung an den Venezianer Tintoretto mit großer Bravour in die Erscheinung. Dadurch sah sich Rubens auch genötigt, für die Kreuzabnahme die ihm vorschwebende Komposition von Daniele da Volterra, einem Schüler Michelangelos, unter Belassung der frontalen Stellung des Kreuzes dennoch diagonal zu betonen. Dies geschieht durch das blendend weiße Leintuch, auf dem der Leichnam sanft herabgleitet: eine farbenprangende Häufung schöner, zu den Sinnen fast mehr als zu den Herzen sprechender Figuren teilt sich in die Rollen äußerer Betätigung und innerer Teilnahme. — Dem Flämen Rubens gegenüber ist für die echt deutsche Auffassung des Holländers Rembrandt kaum etwas so bezeichnend wie dessen Umformung der Rubensschen Kreuzabnahme. Das von Rubens eingeführte malerische Motiv hat es ihm angetan, dies hält er fest, gibt aber hier die Diagonale auf, um sie auf die Stellung des Kreuzes zu übertragen, dessen einer Arm nun wie wehklagend in den Nachthimmel hinausragt. Im übrigen gibt er rücksichtslos den künstlichen Aufbau seines Vorbildes preis, um nur den schmerzlichen Vorgang wahrheitsgetreu zu schildern. Wie ist hier alles in tiefstes Weh getaucht! Die dort für den Figurenaufbau unentbehrlichen Frauen bilden hier eine im nächtlichen Dunkel verschwindende Gruppe, während ein überirdisches Licht sich auf den Mittelpunkt des Bildes konzentriert. ▫

352. Rembrandt Harmensz van Rhyn. (Phot. Bruckmann.)

Digitized by Google

354. Rembrandt, Abrahams Opfer. Radierung, 1655.

353. Rembrandt, Abrahams Opfer. Ölgemälde, 1635. (Phot. Hanfstaengl.)

Digitized by Google

Wie tiefstes seelisches Erleben den Menschen im Künstler innerlich reift und ihm Ausdrucksmittel an die Hand gibt, die ihm früher bei bloßem künstlerischen Einfühlen in den Gegenstand versagt geblieben waren, das hat Johannes Manskopf im »Christlichen Kunstblatt« an den beiden hier nebeneinandergestellten Bildern des großen Rembrandt gezeigt. Volle zwei Jahrzehnte liegen zwischen dem farbenfreudigen Gemälde und der anspruchslosen Radierung, und fast ebenso hatte sich inzwischen sein Geschick gewandelt: von der Höhe häuslichen Glücks und künstlerischen Glanzes hatte den Meister der Tod seiner geliebten Saskia (367), das Schwinden seines Ruhmes und der drohende finanzielle Zusammenbruch tief herabgestürzt. Aber die schweren Schicksalsschläge hatten anderseits auch sein Seelenleben vertieft und eine solche Veränderung in ihm hervorgebracht, daß uns dieser Vergleich vor ähnliche künstlerische Gewissensfragen stellt wie oben (227, 228) die Behandlung ganz desselben Gegenstandes durch zwei verschiedene italienische Meister, Ghiberti und Brunellesco. ▫

An und für sich betrachtet ist das Gemälde von 1635 nach Komposition, malerisch-dramatischer Auffassung und kraftvoller Schönheit ein Meisterwerk. Wie spielend gelingt dem Maler, wonach die Reliefbildner so schwer gerungen hatten, der Zusammenschluß der Gruppe. Der schöne Knabenakt erinnert an Ghiberti, während der derbe Griff auf das Gesicht des Opfers, um es am Schreien zu verhindern, ihm den Atem zu benehmen und seine Kehle für den Schächtschnitt freizulegen, sich mit dem Realismus Brunellescos begegnet. Und doch, wie versinken alle malerischen Vorzüge dieses Werkes vor der mit so viel geringeren Mitteln arbeitenden Radierung von 1655! Die Einbuße an äußerer Schönheit in Linien, Formen und Farben wird durch eine ganze Welt innerer, seelischer Schönheiten, die sich da vor uns auftut, mehr als ausgeglichen. Das erste, was uns in die Augen fällt, ist das enge Zusammenpressen der dort in freier Bewegung sich auslebenden Figuren zu einer fast harten Einheit. Aber gerade dies macht die furchtbare seelische Not des Augenblicks um so fühlbarer. Gegen die rohe Auffassung des Ölbildes bäumt sich jetzt das Vaterherz des Künstlers auf: so schlachtet man ein Stück Vieh, keinen Menschen, geschweige den inniggeliebten, einzigen Sohn, die Hoffnung seines Alters! Darum hier kein »malerisch gelagerter Akt«, auch keine brutale Vergewaltigung mehr! Der Sohn hat sich in den Willen Gottes ergeben und beugt sich ungefesselt über das Knie des Vaters, der den Kopf des Knaben fest an sich drückt und die Hand über seine Augen legt. So bleibt der Sohn dem Herzen des Vaters nahe, die Liebe waltet, so weit sie vermag, so sehr auch die um das Schlachtmesser sich krampfende andere Hand den entschlossenen Willen zeigt, das von Gott geforderte Opfer zu bringen. Auch bei der Figur des Engels ist das Seelische vertieft, die pathetische Gebärde des Gemäldes macht der Umklammerung mit beiden Armen Platz. Und endlich das schmerzverzerrte Antlitz des Erzvaters! Auf dem Ölbild bleibt hier »ein seelisches Vakuum«; das einzige, was der Kopf ausdrückt, ist Überraschung, die durch ein etwas gewaltsames künstlerisches Mittel, den freien Fall des Messers, noch besonders unterstrichen wird. Auch hier gilt das Wort Wölfflins, daß das Erschrecken ein Affekt ist, wo die Bösen von den Guten sich nicht unterscheiden. Daß ein Vater hier sich anschickt, den einzigen Sohn zu schlachten, und mit welchen Empfindungen, darüber gibt das Gemälde keine Auskunft. Dagegen die Radierung! »Dies Menschenantlitz«, sagt Manskopf, »wird eine fast dämonische Anziehungskraft auf alle ausüben, die innerlich etwas von dem miterlebt haben, was dieses Mannes Seele durchbebt. Die Hilfe ist da, aber Abraham wendet nur mechanisch und automatisch sein Haupt zum Engel. Seine Seele steht noch ganz im Banne des Furchtbaren. Diese Augen! Und welche Verzweiflung redet aus den tief herabgezogenen Winkeln des Mundes! Und doch wieder, was für eine fast übermenschliche Kraft der Selbstbeherrschung spricht aus diesem Greisenantlitz! Der Engel, der den Opferwilligen umklammert, hindert die Vollziehung des Opfers, weil es in Wirklichkeit schon gebracht ist. Seine Erscheinung ist ein Symbol der innern Befreiung, die jedes sittliche Opfer mit sich bringt, koste es auch einen Kampf auf Tod und Leben.« Hat der Vereinsamte, von der Höhe seines Glücks Herabgestürzte, »als die Radiernadel diese starken Linien zog«, damit selbst »ein Werk der Selbstbefreiung« vollbracht? Und wie würde angesichts der beiden Bilder das florentinische Preisgericht vom Jahre 1401 entschieden haben? ▫

Digitized by Google

355. Rembrandt, Christus die Kranken heilend. Das sog. Hundertguldenblatt. Um 1650.
(Nach einem Kunstwart-Vorzugsdruck. Verlag von G. D. W. Callwey, München.)

Digitized by Google

Der Entwicklungsgang Rembrandts, den dieser Vergleich blitzartig beleuchtet, ist aber nicht bloß ein persönlicher; das Persönliche beruht durchaus auf nationaler Grundlage. Der Freiheitskampf der Niederlande gegen Spanien hatte die politische Scheidung der nördlichen von den südlichen Provinzen, der Holländer von den Flämen endgültig vollzogen, und während nun in den bei Spanien verbleibenden Südprovinzen der frisch erwachte katholische Glaubenseifer glühend aufloderte und aufs neue in die Bahnen der kirchlichen Tradition einlenkend eine glänzende Entwicklung der Kunst heraufführte, deren Hauptträger Peter Paul Rubens ward, brachte in den vereinigten nördlichen Provinzen die nach heißem Kampfe erstrittene politische, bürgerliche und religiöse Freiheit auch der Kunst eine völlige Befreiung von allen traditionellen Fesseln und stellte sie auf eine vollkommen neue Grundlage. Das glanzvolle Altarbild wird aus den Kirchen verbannt, an die Stelle der Heiligenlegenden treten die schlichten Erzählungen der Bibel. Mit der Bibel auf dem Schoße hat gerade Rembrandt seine fromme Mutter gern dargestellt, und auch ihm ward die Heilige Schrift Alten und Neuen Testaments die unerschöpfliche Quelle der künstlerischen Symbole, in die er im Laufe eines innerlich stark bewegten Lebens sein eigenes Herzensempfinden goß. Dazu schuf er sich ein für den Ausdruck des Seelenlebens dem Pinsel ebenbürtiges Mittel in der Radierung. Die mit der Nadel in die geschwärzte Kupferplatte eingeritzte und dann durch Ätzung vertiefte Zeichnung ist gleichsam die Urhandschrift des Künstlers, die durch den Druck beliebig vervielfältigt werden kann. Der Unterschied der Radierung von einem Kupferstich ist daher technisch der, daß das chemische Mittel jede Veränderung der Absicht des Zeichners durch eine fremde, individuell anders geartete Hand ausschließt. Künstlerisch betrachtet erstrebt aber eine Radierung Rembrandts auch andere Wirkungen als etwa ein Kupferstich Dürers, nicht zeichnerische, sondern malerische, und zwar in dem Sinne, daß die Dinge nicht wie sie sind wiedergegeben werden sollen, fest umgrenzt nach ihrer stofflichen Natur, in den Werten ihrer Lokalfarben, sondern, wie in Rembrandts Malerei, so, wie ihre Oberfläche vom einfallenden Licht modelliert als Reflex im Auge erscheint.

Ein monumentales Werk dieser Art ist das Hundertguldenblatt, so benannt, weil Rembrandt einen Abzug des eben fertig gestellten, heute ganz unschätzbaren Blattes einem aus Rom eingetroffenen Kupferstichhändler gegen einige römische Stiche im Gesamtwert von hundert Gulden umgetauscht haben soll. Niemals hat die erbarmende Liebe des Heilandes durch die Kunst eine schönere Verklärung gefunden. Inmitten eines hohen, kellerartig gewölbten Raums steht auf einer Erhöhung, allein in voller Vorderansicht, in langem, steil herabfallendem Gewande Christus. Göttliches Licht umstrahlt sein sanftes Haupt; ein zweiter wundersamer breiter Lichtschein fällt von rechts durch eine hohe Eingangstür in den dunkeln Raum, gnädig die Fülle des auf demselben Wege hereinströmenden menschlichen Elends nur halb enthüllend. Getragen, geführt, auf matratzenbedecktem Schiebkarren gefahren, so warten sie, von ihren mit Wort, Gebärde und Blick flehenden Angehörigen umgeben, der Heilung, und noch immer strömen neue Scharen herzu, sich in dem halbdunkeln Eingang stauend. Hell dagegen ruht das Licht auf den Pharisäern und Schriftgelehrten, den Meistern der Schule, die hinter einer Brüstung im Hintergrunde Platz genommen haben, mit hochmütigen Mienen über Jesu Reden und Tun disputierend. Dazwischen in heiliger Einfalt den Worten des Herrn lauschend die Jünger, von denen nur Petrus sich vorgewagt hat, um eine Mutter zurückzuweisen, die ihr Kind zu Jesu bringt, daß er es segne. Dieser Gruppe gilt seine teils einladende, teils beteuernde Geste, ihr das Wort: »Lasset die Kindlein zu mir kommen und wehret ihnen nicht, denn solcher ist das Himmelreich!« Und sein Wort erweckt Zutrauen. Vom Mittelgrunde links, da, wo die breite Rückenfigur des Pharisäers mit der großen Mütze steht, der als Büttel eine Art von Aufsicht zu führen scheint, strebt der kleine Lockenkopf zu Jesu empor und will seine Mutter mit dem Jüngsten auf dem Arme mit sich reißen; zur Seite sitzt in kostbarer Kleidung, nachdenklich das Kinn in die Hand stützend, der reiche Jüngling. Wir kennen die Frage, die er an Jesus stellen will, aber wir wissen auch: »Die Freiheit und das Himmelreich gewinnen keine Halben«. So hat Rembrandt die Erzählung von Matthäus 19 im Geist geschaut. Die orientalischen Typen lieferte ihm das Amsterdamer Judenviertel, zerlumpte Krüppel und verkommene Bettler hat er vielfach gezeichnet und radiert; aber über all das herzzerreißende Elend, die widerliche Häßlichkeit dieser Enterbten triumphiert sein malerisches Helldunkel, das hier wie ein Strahl göttlicher Gnade und Erbarmung den Raum durchflutet: der Künstler wird zum Prediger göttlicher Menschenliebe! ▫

Digitized by Google

356. Fra Bartolommeo, Savonarola.

357. H. Holbein, Bonifazius Amerbach. (Phot. Hantstaengl.)

358. Giorgione, Bildnis eines Jünglings. (Phot. Hanfstaengl.)

359. A. Dürer, Hans Imhoff. (Phot. Hanfstaengl.)

Die Bildnismalerei bewegt sich zwischen zwei von der Natur selbst vorgeschriebenen Polen, der reinen Seiten- und der reinen Vorderansicht. Diese sind in jedem Betracht völlig voneinander verschieden. Jene ist objektiv: die von Stirn, Nase, Mund und Kinn gebildete Profillinie ist bei aller Einfachheit so ausdrucksvoll, daß wir ein uns vertrautes Gesicht sogar in schwarzer Silhouette wiedererkennen können; das Auge ergänzt leicht die fehlende Innenzeichnung. Objektiv ist das Profil auch deshalb, weil das Subjektivste des Menschenantlitzes, das Auge, nicht zu uns spricht. So erhalten wir z. B. bei Savonarola, dessen mächtige Züge Fra Bartolommeo (272, 288) festgehalten hat, das Bild einer welthistorischen, durch die Kapuze auch äußerlich

Digitized by Google

360. Ghirlandajo, Weibliches Bildnis.
(Nach Knackfuß und Zimmermann.)

361. Lionardo da Vinci, Mona Lisa.
(Phot. Braun & Co., Dornach.)

scharf umrissenen Persönlichkeit, aber wir treten zu ihr in keine persönliche, seelische Beziehung. Wie dankbar sind wir schon, wenn Holbein bei seinem Freunde, dem Humanisten Amerbach, durch eine leise Wendung auch das andere Auge aufblitzen läßt. Das Barett gibt einen freieren Umriß als die Kutte, aber auch Holbein glaubt noch das Bild durch eine beigefügte Inschrift beglaubigen zu müssen. Unendlich mehr gewinnen wir schon von der Persönlichkeit des Dargestellten, wenn der Kopf zu Dreiviertel en face gestellt ist, mag er auch, wie Dürers Hans Imhoff, noch an uns vorbeisehen. Die Linie des Nasenrückens verschwindet noch nicht ganz und kann daher noch der Charakteristik dienen, und wenn der Beschauer auch nicht den vollen Blick der Augen empfängt, so bleibt sein Wunsch, durch das Fenster der Seele einen Einblick in diese charaktervolle Persönlichkeit zu tun, doch nicht ganz unbefriedigt. Auch hier unterstützt der außerordentlich kühne Umriß des Federbaretts mit den ruhigen, negativen Ausschnitten die Wirkung mächtig. Zugleich erscheint, nach unten mehr Raum fordernd, ein neues Mittel der Charakteristik, die Hände: stark spricht der Gegensatz zwischen der bescheiden aufliegenden rechten und der energisch eine Rolle haltenden linken Hand mit dem durchgedrückten Daumen. Voll endlich blickt uns mit seinen schönen Augen an Giorgiones kluger, feiner, edelgeformter Jünglingskopf; das leuchtende Inkarnat ist eingerahmt von der Fülle dunkeln Haares, dessen schöngeschwungene Masse wie das Barett bei den Deutschen die Bedeutung des Kopfes hebt. Auch hier wie sonst bei Giorgione lyrische Stimmung. — Auf dem Gebiet des Frauenporträts stellen wir eines der ausgezeichnetsten des Quattrocento neben das vielleicht berühmteste des Cinquecento, Ghirlandajo neben Lionardo. Dort bei der Florentiner Patrizierin feinste Wiedergabe der objektiven Erscheinung, hier die äußerste dem Cinquecento erreichbare subjektive Steigerung seelischer Werte, kein Porträt schlechthin, sondern das aus den Zügen der Wirklichkeit harmonisch geformte Idealbild einer schönen, mit feinsten Sinnenreizen ausgestatteten Frau, zu dem Verrocchios lächelnder Davidkopf (236) Pate gestanden hat. Die faszinierende Wirkung der wundervollen Büste wird durch die vollen, schönen Hände, der runde Umriß der Figur durch den unruhigen landschaftlichen Hintergrund gesteigert. ◻

Digitized by Google

362. P. P. Rubens, Selbstbildnis. Um 1623—24. (Phot. Hanfstaengl.)

363. Rubens, Seine Gattin Helene Fourment. Um 1632. (Phot. Hanfstaengl.)

364. Franz Hals, Der Admiral. (Phot. Hanfstaengl.)

365. Anton van Dyck, Selbstbildnis. (Phot. Bruckmann.)

Das ins Dreiviertelprofil verschobene Porträt mit den auf den Beschauer gerichteten Augen bleibt denn auch in der großen niederländischen Blüteperiode des Bildnisses, die die Namen Rubens, Franz Hals und Rembrandt bezeichnen, der herrschende Typus, wobei freilich für die Charakteristik auch sehr ins Gewicht fällt, aus welcher Stellung des Oberkörpers heraus diese Wendung gewonnen ist (vgl. 231, 241). Auch hier in ihren Selbstbildnissen muten uns Rubens und Rembrandt wie zwei verschiedene Welten an. Der eine eine Künstlernatur durch und durch, daneben aber feiner Weltmann, Gelehrter und

Digitized by Google

366. Rembrandt. Selbstbildnis.
(Nach dem Kunstwart.)

367. Rembrandt. Seine Gattin Saskia.
(Phot. Hanfstaengl.)

Diplomat, ein Malerfürst, dem die Großen der Erde huldigen. Er hat gewissermaßen nur eine Aufmachung, in der er gesehen werden will, mit flottem Schnurrbart, feinem Spitzenkragen und der »rauschenden Kontur der Kopfbedeckung«. Auf der andern Seite der Müllersohn von Leiden, der nach kurzem, glänzendem Aufstieg sich mit den Forderungen der Welt in Widerspruch setzte und schließlich weltverachtend still in sich versank. Von Jugend auf war er sich selbst das fügsamste und billigste Modell zum Studium der Ausdrucksmöglichkeiten seiner Kunst gewesen, nach der Natur und in schillernder Verkleidung, vom flaumbärtigen Jugendporträt bis zum Altersbild im schmutzigen Malerkittel. Hier scheint der Gealterte Wert darauf gelegt zu haben, sich noch einmal in seiner Würde als Mensch und Maler zu fühlen; darauf deutet der gespannte Ausdruck der bereits welken, aufgeschwemmten Züge, der forcierte Blick der Augen und der mit einem Anflug von bitterer Selbstzufriedenheit zusammengepreßte Mund, endlich das selbstbewußte Übergreifen der linken Hand. — Das mutmaßliche Bild von Helene Fourment, der zweiten Gattin von Rubens, gibt zugleich sein Frauenideal in all dem Reiz frischen, blühenden Lebens wieder, wie es auf seinen Bildern unzähligemal erscheint. Es ist eine starke Schönheitsmitgift, die Rubens allen diesen Frauen leiht, die großen, mandelförmigen Augen, die feingezeichnete Nase, der zartgeschwungene Mund, die vollen, saftigen Formen, die schlanken, aristokratischen Hände; hierin verleugnet der größte Rubensschüler, van Dyck, sogar in seinem Selbstporträt die Schule des Meisters nicht. Dagegen wiederum Rembrandt! Als der junge Maler die Hand der vornehmen Saskia van Uilenburgh gewann, da studiert er die malerischen Probleme nun an diesem geliebten Modell weiter, das Antlitz als Spiegel der Seelenbewegung, den Reflex des Lichtes auf der Oberfläche ihrer zarten Haut, die Aufhellung der Schatten durch Reflexe, den Glanz kostbarer, bunter Stoffe, den Zusammenklang der Farben in einen braungoldigen Gesamtton. Diesen gleicherweise der Liebe wie der Kunst geweihten Studien verdanken wir auch das Bild der lächelnden Saskia. — Neben Rembrandt in Amsterdam steht als Bildnismaler Franz Hals in Haarlem. Mit Recht hat ihn Friedrich Muther den Korpsstudenten unter den Malern genannt. Er führt den Pinsel so flott wie eine Degenklinge: breit und dicht nebeneinander sitzen die Hiebe und fügen sich im Auge auf angemessene Entfernung mühelos zu einem frisch empfundenen, charakteristischen Bild zusammen. Kein packenderes Symbol des holländischen Freiheitskampfes als dieses keck hingesetzte, kraftsprühende Bildnis des wetterfesten Seehelden! Selbstbewußt stemmt er die Hand in die Seite, und die breite Krempe seines Hutes setzt sich kühn von dem Schauplatz seiner Taten, dem umwölkten Meereshorizont, ab, der durch ein Fenster hereinblickt. Die Bildwirkung ist aufs glücklichste berechnet: die Figur erscheint weder gedrängt, noch läßt sie öde Flächen. ▫

Digitized by Google

368. Rembrandt, Der Schiffsbaumeister und seine Frau. London. (Phot. Hanfstaengl.)

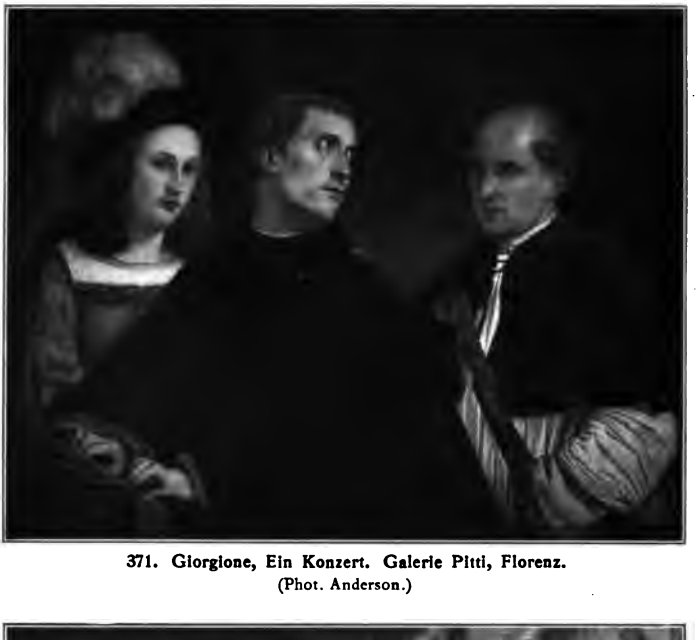
Unter den zweifigurigen Familienbildern, die Mann und Frau darstellen, geben wir denen den Vorzug, die nicht der Repräsentation dienen, sondern einen Einblick in die dauernden Werte einer solchen Lebensgemeinschaft verstatten. Mit glücklichem Griff hat Rembrandt bei dem würdigen alten Paar ein ihm sich zufällig darbietendes genrehaftes Motiv festgehalten: die geschäftige, hausbackene Frau reicht dem ein Schiff entwerfenden Manne einen eben eingelaufenen Brief in sein Arbeitszimmer. Sie hat es selbst eilig, und ihn will sie nicht stören, darum hält ihre kleine, feiste Hand den Türgriff fest, während sie seinen fragenden Blick beantwortet: so haben wir das Bild eines alternden Paares, dessen Gemeinschaft die Gewohnheit täglicher Arbeit geregelt hat. Zugleich gestattet das Motiv eine Annäherung der Köpfe, die den Eindruck der Zusammengehörigkeit hervorbringt, auch beide Augenpaare sehen läßt. — Liegen hier die seelischen Werte greifbar an der Oberfläche, so klingt aus dem Bilde Steinhausens die Harmonie einer geistigen, sittlichen und religiösen Lebensgemeinschaft an unser Ohr. Der Künstler ist beschäftigt, von seiner Frau, die eine niedrige Brüstung von ihm trennt, eine Skizze zu entwerfen. Das auch hier aus dem Berufe des Mannes geschöpfte Motiv stellt, wie es die Körper enger einander zuordnet, so auch tiefere seelische, durchaus individuelle Beziehungen zwischen beiden Teilen her. Das psychologische Moment wird bei dem Manne verstärkt durch den prüfenden Blick aus dem Bilde heraus, bei der Frau durch das Seelenvolle in Blick und Haltung und die wie zum Sprechen leicht geöffneten Lippen. Das Laubdach endlich und der Parkhintergrund schließen das Paar in ein trauliches Waldesinnere ein. — Bei Philipp Otto Runge tritt zu einer solch innigen Lebensgemeinschaft ein neues Element hinzu. Wie die liebende Gattin sich eng an die Schulter des Gatten schmiegt und doch die Hand des an einen Baum zurückgelehnten Schwagers nicht losläßt, ist darum monumental empfunden, weil auf diese Weise die inneren Beziehungen der drei in der äußeren Anordnung ihren genauen Ausdruck finden. Die tiefe Kluft, die den Bruder von den engverbundenen Gatten trennt, und anderseits doch wieder die Überbrückung dieser Kluft durch die sich fassenden Hände von Schwägerin und Bruder zeigt, daß das Verhältnis des Schwagers zu dem Ehepaar als Ganzem gewertet werden soll. Es ist von besonderem Reiz, die Gruppierung sowie die Übereinstimmung äußerer und innerer Ponderation zu vergleichen mit der bei aller Verschiedenheit des Motivs verwandten Anordnung des Orpheusreliefs (147) und des Urkundenreliefs (148). ◘

Digitized by Google

369. Wilhelm Steinhausen. ¡Der Künstler und seine Frau.
(Nach einem Farbendruck aus »100 Meister der Gegenwart«. Verlag von E. A. Seemann.)

370. Philipp Otto Runge. Der Künstler, seine Frau und sein Bruder. (Phot. Bruckmann.)

Digitized by Google



371. Giorgione, Ein Konzert. Galerie Pitti, Florenz.
(Phot. Anderson.)

372. Rubens, Justus Lipsius und seine Schüler.
Galerie Pitti, Florenz. (Phot. Brogi.)

Digitized by Google

373. Rembrandt, Die Staalmeesters. Reichsmuseum, Amsterdam. (Phot. Hanfstaengl.)

Anders gestaltet sich die Gruppenbildung, wenn das Band ein rein geistiges ist. Ein interessantes Problem stellt hier Giorgiones »Konzert«. Ein junger Mann greift auf einer Klaviatur einen Akkord und sieht dabei auf einen Mönch zurück, der seine Laute abgesetzt hat und dem Jüngern wie zustimmend die Hand auf die Schulter legt. Ist, wie man vermutet, das Instrument das 1503 in Venedig erfundene Spinett und der Spieler der Erfinder Johannes Spinetus selbst, dann feiert Giorgione hier den Sieg der neuen Erfindung über die bisher beliebte Laute. Zu diesem musikalischen Zwiegespräch will der gleichgültig aus dem Bilde herausschauende Jüngling im anspruchsvollen Federbarett schlechterdings nicht passen. Das Stück Leinwand, worauf er steht, ist angeflickt; deckt man ihn zu, so gewinnt die Komposition ihre ursprüngliche Geschlossenheit. — Ein ähnliches Verhältnis waltet ob in Rubens' Humanistenbild. An einem mit Büchern bedeckten Tische sitzt in der Mitte Justus Lipsius, links Rubens' Bruder Philipp, rechts Hugo Grotius, im Hintergrund links steht der Maler selbst. Auch hier erscheint die Figur des Assistenten, wenn auch von vornherein für diese Stelle bestimmt, etwas äußerlich hinzugefügt. Ist sie doch das Gegengewicht für die die geistige Interessengemeinschaft des Humanistentrios bekundende Büste des »Seneca« (vgl. 208).

Die Blüte des Gesellschaftsbildes sind die holländischen Zunftbilder, in denen Franz Hals groß ist. Rembrandt hatte in seinem ersten Amsterdamer Jahr durch die sog. Anatomie seinen Ruf begründet, in der er die Gruppe der Ärzte durch den in ihrer Mitte an einem Leichnam demonstrierenden Dr. Tulp konzentrisch gebunden hatte. Die dramatische Inszenierung einer Schützenkompagnie in der sogenannten Nachtwache hatte ihm später den Unwillen seiner Auftraggeber zugezogen, die, wie sie alle gleich bezahlten, auch gleichberechtigt abkonterfeit sein wollten, und so kehrt er in seinem letzten großen Gemälde, den Staalmeesters, zu dem Grundsatz der Gleichberechtigung zurück, motiviert aber exzentrisch. Auf einer Erhöhung sitzen die fünf Prüfungsmeister der Tuchgilde und schauen gespannt auf ein Mitglied der versammelt zu denkenden Zunft, das dem Vorstand opponiert. Ihm scheint der Obmann mit sprechender Handbewegung Rede zu stehen. So schließt sich um Tisch und Buch eine lebensvolle Gruppe zusammen, zu der auch der barhaupt dahinterstehende Diener gehört. Oben wird sie begrenzt durch die gleichmäßige Linie der Wandbekleidung. Alles aber ist eingetaucht in ein wunderbares Goldbraun, aus dem die von dem Weiß der Kragen betonten Gesichter und das Rot der Tischdecke warm hervorleuchten. ▫

Digitized by Google

374. Benozzo Gozzoli, Aus dem Leben des hl. Augustinus. Fresko. S. Gimignano. (Phot. Alinari.)

Jedes naive Zeitalter stellt sich, soweit es nicht durch überlieferte Typen gebunden ist, die Ereignisse der Vergangenheit im Gewande der eigenen Zeit vor, und die bildende Kunst hatte am wenigsten Anlaß, auf dieses Recht der Phantasie zu verzichten, das ihr als ein historisches Unrecht gar nicht einmal zum Bewußtsein kam. War sie doch als eine Kunst des Sichtbaren auf den Bilderschatz, den ihr Natur und Menschenwelt bot, als die Quelle angewiesen, aus der sie schöpfen mußte, um ihre Aufgabe zu erfüllen, ja, sie wäre nicht einmal im eigenen Lande verstanden worden, hätte sie in fremden Zungen reden wollen. Im Gegenteil, die erwachende Freude an der Wirklichkeit, wie sie ungefähr gleichzeitig in Florenz und bei den Altniederländern auftritt, ergriff mit Eifer die Gelegenheit und bald auch den Vorwand, durch Darstellungen aus der heiligen Geschichte sich der völligen künstlerischen Herrschaft über die bunte Welt der Formen und Farben, in denen sie schwelgte, zu bemächtigen. ◻

In Toskana steht neben Ghirlandajo (245) als einer der besten Erzähler des Quattrocento Benozzo Gozzoli. In der Kirche des heiligen Augustinus zu S. Gimignano hat er in einer Reihe von Fresken das Leben des Kirchenpatrons erzählt, darunter die Aufnahme des künftigen Kirchenvaters in die Schule seiner Vaterstadt Tagaste in Numidien. Der Schauplatz gibt ein ideales Bild einer Stadt des Quattrocento, die Wände des Gebäudes rechts, der Schule, sind, um das Getriebe im Innern sichtbar werden zu lassen, in Kolonnaden aufgelöst. Im übrigen spielt sich die auf die Straße verlegte Handlung ganz im Stil der Zeit ab, links die sorglichen Eltern, die den Kleinen mit sprechender Handbewegung der ganz besonderen Obhut des Schulmeisters empfehlen, rechts wieder derselbe, bei der drastischen Züchtigung eines ungehorsamen Knaben begriffen, während ein kleiner Schüler ihm zur Seite eine Tafel, etwa ein Strafverzeichnis, hält, auf das die Linke des Lehrers hinweist. Die Scheidung der beiden Szenen ist noch wenig glücklich. Die beiden größeren Knaben in der Mitte, von denen der eine den andern über seine Schulter in das Schulalbum blicken läßt und ihm

Digitized by Google

375. Hans Memling, Tod der hl. Ursula.
Vom Ursulaschrein im Johannishospital, Brügge. (Phot. Bruckmann.)

den Namen des Neuaufgenommenen mit der Feder weist, gehören zur Szene links; sie sind nach rechts gerückt, um den Blick in die Perspektive der Straße freizulassen.

Der liebenswürdigste Erzähler unter den Altniederländern ist ohne Zweifel Hans Memling, dessen stiller Zauber das Johannishospital in Brügge zu einer Weihestätte der Kunst macht. Der dort aufbewahrte gotische Schrein mit den Reliquien der heiligen Ursula, einer britischen Königstochter, die nach der Legende mit elftausend Jungfrauen bei ihrer Rückkehr von Rom in Köln hunnischen Bogenschützen zum Opfer fiel, enthält in köstlicher Feinmalerei sechs Szenen aus der Legende der Heiligen. Am glänzendsten entwickelt sich das Zeitkostüm in dem »Tod der hl. Ursula«; im Hintergrund das Stadtbild von Köln, hinter zinnenbewehrten Mauern der bereits vollendete Chor des Domes und auf einem der angefangenen Türme der charakteristische Domkran. Zu einer packenden Charakteristik des Vorgangs ist Memlings zarte Seele zu weich. Die Skala der menschlichen Empfindungen ist bei ihm auf wenige Gefühlstöne beschränkt, und wir glauben alles eher als Grausamkeit und Barbarei in den Zügen der Peiniger zu lesen; die abwehrende Geste der Märtyrerin gilt nicht dem auf sie gerichteten Pfeil des Schergen, sondern der mitleidigen Regung des dabeistehenden Gepanzerten, der die Sinkende stützen will. Seine Modelle entnimmt der Maler seiner Zeit und Umgebung. Auch der beturbante Hunnenfürst am Zelteingang macht davon keine Ausnahme; orientalische Typen waren in den reichen Handelsstädten der Niederlande genugsam zu sehen.

Digitized by Google

376. P. P. Rubens, Die Vermählung Heinrichs IV. mit Maria von Medici. Louvre, Paris. (Phot. Kuhn.)

Neben der Kirche stand im Zeitalter des Barock, von ihr geduldet und wohl auch beschützt, eine zweite geistige Macht, die römisch-griechische Mythologie. Da man des ewigen Heils sicher war, so war das Spiel mit den Gottheiten des Olymp ungefährlich, man durfte heidnisch scheinen, ohne es zu sein, und sich für die kirchliche Askese durch das Schwelgen in dieser mehr sinnlichen als übersinnlichen Welt entschädigen. Nicht bloß, daß man in Poesie und Kunst die Götter des Olymp oder des Styx bei allen frohen und traurigen Anlässen herbeibemühte, man hob auch nach berühmten klassischen Mustern mit bewußter und gewünschter Schmeichelei die Götter dieser Erde in den Olymp empor und gab ihnen den Blitz Jupiters in die Hand. Eine Apotheose dieser Art stellt das Rubenssche Bild dar, eins der 22 Kolossalgemälde, welche der Meister für Maria von Medici, die Witwe Heinrichs IV. von Frankreich, zur Ausschmückung ihres neuerbauten Luxembourg-Palastes schuf. Gerade für ein im ganzen so wenig erquickliches Leben wie das der Mediceerin eignete sich eine solche allegorische Geschichtsklitterung vortrefflich, sie erlaubte, in großen Worten wenig zu sagen und noch mehr zu verhüllen. Maria, in Florenz durch Prokuration getraut, landete in

Digitized by Google

377. Diego Velasquez, Die Übergabe von Bredà (1625), genannt Las Lanzas. (Phot. Anderson.)

Marseille, und erst in Lyon fand die eigentliche Vermählung statt, deren Gegenstand unser Bild ist: Heinrich IV. als Jupiter auf dem Adler, Maria als Juno, dem Pfauenwagen entstiegen, auf Wolken thronend, beide von Hymen mit der Fackel vereint, unten auf ihrem Löwenwagen die Stadtgöttin von Lyon zu der himmlischen Vermählung emporblickend, daneben, in wundervoller Fernsicht sich öffnend, das stromdurchflossene Stadtbild selbst. Die Berechtigung des Themas zugegeben — und sie ist für die damalige Zeit zweifellos — ist die Bravour der Ausführung staunenswert. Wenn auch der Künstler die Übertragung seiner Skizze im wesentlichen seinen Schülern überlassen mußte, so ist der hinreißende Schwung seines Genius doch überall zu spüren. Eigenhändig gemalt sind, wie es scheint, auf diesem Bilde die beiden Hauptpersonen und die auf den Löwen reitenden Genien mit Schmetterlingsflügeln.

Nur anderthalb Jahrzehnte später schuf der große Spanier Velasquez seine Übergabe von Bredà und damit eine neue Gattung, die zu dem allegorischen Historienbild in den denkbar schärfsten Gegensatz tritt, die des realistischen Historienbildes. Nach zehnmonatiger Belagerung hatte sich im Jahre 1625 die wichtige holländische Festung trotz tapferster Gegenwehr dem spanischen Feldhauptmann Spinola ergeben müssen. Die Besatzung erhielt freien Abzug mit allen Ehren, Spinola selbst beglückwünschte ritterlich den Kommandanten Justinus von Nassau wegen seiner Tapferkeit. Dieser Akt der Ritterlichkeit, der dem Überwundenen die schwere Pflicht erleichtert, bildet denn auch den Mittelpunkt des Bildes; er ist so einfach, so überzeugend, so ohne alle Pose dargestellt, daß er unmittelbar zum Herzen spricht. Ritterlich ist auch die Haltung der übrigen Spanier. Ihre stolze Übermacht führt der kerzengerade aufgerichtete Lanzenwald handgreiflich vor Augen; auf der andern Seite die Holländer in mehr bürgerlicher Haltung mit wenigen Fahnenlanzen und Hellebarden; dahinter in bläulichem Morgenduft die rauchende Festung und der weite Horizont. Von der malerischen Wirkung des Bildes gibt die farblose Wiedergabe keinen Begriff.

Digitized by Google

378a 378a, b. Das Lästrygonen-Abenteuer des Odysseus. Antikes Wand-

379. Fra Angelico da Fiesole, Martyrium des hl. Stephanus. Fresko. Rom. (Phot. Alinari.)

Zwar hat Lessing in seinem Laokoon mit triftigen Gründen das Nebeneinander im Raume der Malerei, das Nacheinander in der Zeit der Poesie vorbehalten, aber trotzdem wußte die bildende Kunst aller Zeiten dieser in sich berechtigten Scheidung ein Schnippchen zu schlagen. Voran die Antike. Den esquilinischen Odyssee-Landschaften liegt das raumerweiternde Prinzip zugrunde, daß man gleichsam durch eine Pfeilergalerie auf ein zusammenhängendes Landschaftsbild schaut. Aber es spielen sich auch, indem man von links nach rechts schreitet, in dieser Landschaft, unbekümmert um die trennenden Pfeiler, die Abenteuer des Odysseus und seiner Gefährten ab, so hier (378 a, b) das Lästrygonen-Abenteuer: die Ankunft der Schiffe im Menschenfresserlande, die Begegnung der ausgesandten Gefährten mit der riesigen Tochter des Königs Antiphates, der Überfall und die Vernichtung der Schiffe im Hafen. Man könnte die Bilderfolge nach Analogie moderner Theatertechnik Wandelszenen nennen. — Im Sinne des Wandelbildes wußte auch Fra Angelico die auf den Blutzeugen Stephanus bezüglichen Worte: »sie stießen ihn zur Stadt hinaus — und steinigten ihn« ins Bildmäßige zu übertragen. Freilich bedient er sich dazu eines sehr naiven

Digitized by Google

gemälde von der Via Graziosa am Esquilin. Vatikan, Rom. 378b

380. Handwaschung des Pilatus.

381. Die Kreuztragung.

Hans Holbein d. J., Tuschzeichnungen für Glasfenster. (Phot. Braun & Co., Dornach.)

Mittels: er schneidet die auf den Beschauer zulaufende Mauer durch und verkleidet die Schnittfläche mit einem Halbturm. — Endlich reihen wir Holbein mit seinen Vorzeichnungen für Glasfenster, sog. Scheibenrissen, an. Die Fenster sollten keine ununterbrochene Folge bilden, sondern durch Mauerintervalle getrennt werden. So konnte Holbein in einer schwülstigen, für jedes der acht Bilder neuerfundenen Renaissance-Architektur immer wieder seiner Phantasie die Zügel schießen lassen. Aber diese die einzelnen Szenen einfassenden Säulen oder Pfeiler sind etwa im Sinne der esquilinischen Wandpilaster als eine Vordergrundkulisse gedacht, hinter der der Raum sich beiderseits unbegrenzt fortsetzt, so daß auch die Handlung ungehindert fortfließen kann. Die gewaltige Kraft dieser Kompositionen erhält durch dieses ungehemmte Fortfluten der Raumillusion eine ungeahnte Steigerung. Im ganzen wird man sagen dürfen, daß nur große Genialität es wagen darf, in besonders günstigen Fällen die oben gesteckten Grenzen zu durchbrechen, und daß die Ausnahmen die Regel bestätigen. ◻

Digitized by Google

382. Vasengemälde auf einem Krater (Mischkrug) des Museums Blacas.

Die Phantasie der Griechen sah in der Natur überall persönlich wirkende Götter. Für die bildende Kunst gab es daher eine Landschaft ursprünglich nicht, höchstens Andeutungen der Örtlichkeit, wo diese Götter sich bewegten. Unser Bild gibt dazu den Beleg. Rechts sieht man Helios in leuchtendem Strahlenkranz mit seinem Viergespann (die beiden äußeren Rosse sind geflügelt) am Himmel emporfahren, die Räder seines Wagens berühren noch das Meer. In diesem tummeln sich bereits zwei nackte Knaben, der eine noch scheinbar in der Luft, nach Weise der Südländer mit abwechselnd vorgestreckten Armen rudernd, ein dritter macht gerade den Kopfsprung, während ein vierter auf einer Klippe noch ausschaut und mit erhobenen Armen dem Sonnengott entgegenblickt: es sind die Sterne, die sich beim Nahen der Sonne ins Meer stürzen (denn wo wäre in Griechenland das Meer nicht zu sehen?) und verschwinden, nur Phosphoros, der Morgenstern, wagt es, eine Weile dem Nahenden entgegenzutrotzen. Dem Helios vorauf eilt die geflügelte Eos, den schönen Jäger Kephalos verfolgend, sein Hund ist ihm zur Seite. Endlich ganz links verschwindet Selene, die Mondgöttin, auf ihrem Paßgänger hinter dem Berge. Die eilige Figur in der Mitte, auf der Höhe des bewaldeten Gebirges (ein Baum genügt, dies anzudeuten), ist noch nicht mit Sicherheit erklärt.

Ein paar Jahrhunderte weiter, und wir stehen vor den Odyssee-Landschaften vom Esquilin (378a, b). Hier haben wir bereits eine durchaus heroisch empfundene Landschaft, aber noch ist die alte Vorstellung mächtig. Wohl sehen wir die schilfumgebene Quelle fließen, aber eine Quellnymphe sitzt dabei, oben auf dem Berg ist ein Berggott gelagert, die Weiden, auf denen das Kleinvieh grast, erscheinen in satyrartigen gehörnten Wesen personifiziert. Schon — oder noch — hält es der Maler für nötig, diese Personifikationen durch Beischriften deutlich als Quelle, Berg und Weiden zu bezeichnen. Es ist eben ein Übergangsstadium: nicht lange, und die Naturgötter werden schwinden, und die Landschaft wird allein übrigbleiben. Aber trotzdem erscheint

Digitized by Google

noch im christlichen Ravenna bei der Taufe Christi der Flußgott Jordan neben dem Wasser des Flusses selbst. Einen Kompromiß ähnlicher Art stellt Guido Renis unsterbliches Bild im Palazzo Rospigliosi dar, ein Deckengemälde von gewaltigen Abmessungen. Aurora, die »rosenfingrige«, schwebt, von mächtig sich aufbauschenden Gewändern umwallt, die schönen Augen nach dem göttlichen Zuge zurückgewandt, voran. Ihr folgt, vor Phöbus fliehend, Hesperos-Phosphoros, der Abend- und Morgenstern. Der Wind, der dem Sonnenaufgang voraneilt, weht seinen Haarschopf wie seine Fackel nach vorn. Vier göttliche Rosse ziehen (unter Verzicht auf jede Andeutung von Geschirr) den Wagen, nur gelenkt von den Zügeln, die der blonde Götterjüngling in der weit vorgestreckten Linken hält, umtanzt von dem Reigen der Horen, das Ganze ein berauschender Hymnus auf das Licht, das von Phöbus' Haupt ausstrahlend sich nach vorn mehr und mehr abtönt bis zum dunkeln Violett der Wolken. Hier hebt sich gleichsam der Vorhang und enthüllt tief unten das blaue Meer mit seinen Segeln, die Küsten mit ihren Bergen und Burgen, die der erste Frühschein rötet. So vereinigt der Künstler beides: die mythische Auffassung der Antike und die natürliche Darstellung eines Sonnenaufgangs über einer heroischen Landschaft. Dem Studium der Antike und Raffaels verdankt der Künstler diesen großen Wurf mitten in einer Zeit, der die Naivität längst entschwunden war. ▫

383. Guido Reni, Aurora. Deckengemälde im Palazzo Rospigliosi, Rom.

Digitized by Google

384. Poussin, Arkadische Hirtenszene. Paris, Louvre.

Auch in der modernen Malerei spielte die Landschaft anfangs nur eine bescheidene Rolle, als Durchblick, Hintergrund oder als Schauplatz des religiösen Figurenbildes. Aber das einmal erwachte Naturgefühl ringt nach freierer Aussprache, die Landschaft tritt allmählich gleichberechtigt neben das Figürliche (vgl. 312), bis dieses zur fast bedeutungslosen Staffage herabsinkt: das Mittel zum Zweck wird Selbstzweck. Erst damit ist das Landschaftsbild eine selbständige Kunstgattung geworden. Diese typische Entwicklung macht individuell durch der aus der Normandie gebürtige, in Rom schaffende Nicolas Poussin. In seiner arkadischen Hirtenszene überwiegt zwar noch das sehr sorgfältig komponierte heroische Figurenbild, aber im Einklang mit ihm steht bereits der der römischen Campagna abgelauschte Hintergrund. Und nun wandert, je mehr die Figuren zusammenschrumpfen, ihre heroische Seele in die Landschaft aus, die Landschaft wird selbst heroisch und spricht in bewußt stilisierten, großen und einfachen Formen, so, wie vorher die Figuren gesprochen hatten. So ward Poussin der Schöpfer der heroischen Landschaft. In seine Fußtapfen trat sein jüngerer und weicherer Freund, der Lothringer Claude Gelée, gleichfalls in Rom lebend, nur daß er die Küste und das Meer bevorzugte, wo Wasser und Himmel seinem poetischen Gemüt ahnungsvolle Beleuchtungseffekte verstatten. Auf unserm Bild steht links als Vordergrundkulisse eine die ganze Bildhöhe erreichende Baumgruppe, rechts schiebt sich eine bewaldete Steilküste raumbildend in den Mittelgrund vor, von hohen Bergen überragt. Die Lichtquelle, die von Wolken leicht verdeckte untergehende Sonne, steht dem Beschauer entgegen und wirft einen blinkenden Streifen über die glitzernden Wogen bis dahin, wo im Vordergrund der Hirt Acis und die Nymphe Galatea unter einem improvisierten Zelte sich ein Stelldichein geben; links Nereiden mit dem Nachen der Galatea, rechts jenseits der Bucht auf der Höhe, von seiner Herde umringt, sein Leid der klagenden Syrinx anvertrauend, der eifersüchtige Polyphem, der — und das ist das Ende vom Liede — dem bevorzugten Nebenbuhler auflauern und ihn mit einem Felsblock zerschmettern wird. ◘

Auch der große Rembrandt entzog sich diesem Zug der Zeit auf das Heroische nicht, und er ist auch in diesem Fache der Gewaltigsten einer. Obwohl selbst niemals außer Landes gewesen, mochte er dergleichen aus römischen Kupferstichen oder aus den Studienmappen seiner nach Italien gepilgerten Kunstgenossen kennen. Ihn fesselt vor allem das Schauspiel der bewegten Atmosphäre. Eben ist ein schweres Gewitter über das Land dahin-

Digitized by Google

385. Claude Gelée, gen. le Lorrain, Landschaft mit Acis und Galatea. Dresden. (Phot. Hanfstaengl.)

386. Rembrandt, Landschaft. Um 1638. Braunschweig, Herzogl. Museum. (Phot. Bruckmann.)

gebraust, noch peitscht der Sturm die Baumkronen, und in breitem Wasserfall ergießt sich der geschwollene Strom; aber bereits lichtet sich die Wolkendecke, die Sonne bricht in einzelnen Strahlen durch und beleuchtet hell in breitem Streifen die mittlere Bergterrasse und die Tallandschaft, während alles andere im Schatten bleibt. ◘

Digitized by Google

387. Jacob van Ruisdael, Mühle von Wyk. Amsterdam. (Phot. Hanfstaengl.)

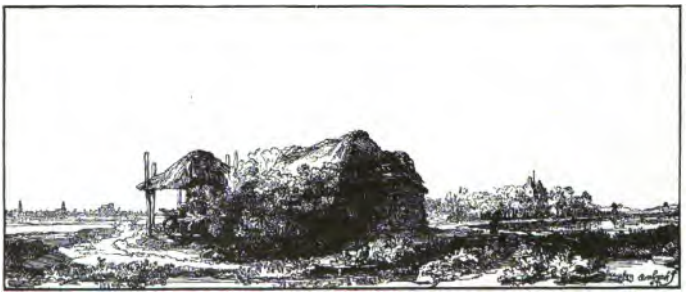
Als die bedeutendsten unter den großen holländischen Landschaftern gelten Jacob van Ruisdael und Meindert Hobbema. Aber wenn sie sich auch, wie Rembrandt als Radierer es tat (389), enger an die Natur ihres Landes halten, so sind sie doch weit davon entfernt, sie einfach abzuschreiben. Auch sie komponieren, wenn auch in anderem Sinne als die Meister der heroischen Landschaft. Wenn jene die Naturformen gewissermaßen als Versatzstücke benutzen, aus denen sie eine ideale Welt aufbauen, so fühlen sich diese der Natur ihrer Heimat tief verpflichtet: sie gehen nicht herrisch mit ihr um, sondern suchen ihr nur in Bildausschnitt, Perspektive, Linienführung, Beleuchtung die beste Seite abzugewinnen. Wenn dabei der niedrige Horizont und der hohe Himmel des Schwemmlandes die Gewinnung der Raumtiefe erschwerte, so erlaubte anderseits seine feuchte Atmosphäre, die Wolkenbildung zur Lösung dieser Aufgabe herbeizuziehen. Prüfen wir daraufhin Ruysdaels berühmte Mühle von Wyk, so bringt uns schon der erste Blick die Lebensbedingungen des Landes unmittelbar zum Bewußtsein. Unter einem weiten, hohen, von drohenden Wolken belebten Himmel scheinen sich Land und Wasser zu gleichen Teilen unauflöslich durch- und ineinander zu schieben, ersteres sorglich sich schützend gegen die im Bund mit dem Wind stets sich wiederholenden Angriffe des zweiten. Aber dem Wind, der die Wolkenballen wie zum Sturmangriff herantreibt, stellt sich kühn das Werk des Menschen entgegen: hoch auf der Düne thront, von einem warmen Sonnenstrahl geliebkost, die Mühle und bietet ihre Flügel dem Winde preis, um die fleißigen Menschen zu nähren, die dort hinter der Düne hausen. Die Perspektive wird vor allem durch den massigen Turm mit den schräg gestellten Flügeln und durch den Abfall der Horizontlinie beherrscht; sie führt, von oben her auch durch die abnehmende Höhe der Schiffsmasten, von unten her durch den wiederholten Vorstoß des Ufers unterstützt, mit Sicherheit nach links in die Tiefe, dorthin, von wo auch die Wolkenzüge kommen, und der ganze Bildraum weitet sich zum unermeßlichen Himmelsraum. Auch die Beleuchtung dient diesem Zweck: die rötlich erstrahlende Seite des Mühlturms weist uns nach links hinüber, wo in der halben Höhe des Himmels, gegen die schwarze Wolke abgesetzt, der wärmste gelbe Wolkenfleck erscheint, und nach der gleichfalls das wärmste Licht spiegelnden Wasserfläche des verschwindenden

Digitized by Google

388. Meindert Hobbema, Die Straße von Middelharnis. London.

Rheins. »Unter Tränen lächelnd«, dies ist der Eindruck des Bildes, und so muß es auch in der Seele des Malers ausgesehen haben, durch dessen zahlreiche Bilder der poetische Hauch tiefer Melancholie weht.

Realistischer geht zu Werke der ihm als Schüler nahestehende Hobbema. Wie er hier die hohe, lange Pappelallee geradeswegs auf den Beschauer zuführt, so daß sein Blick mit Gewalt in den tiefen Trichter gezogen wird, ist eine einzig dastehende perspektivische Kühnheit; die Staffage, der Jäger mit seinem Hund und die ganz hinten ihres Weges wandelnden Figuren wirken in dem gleichen Sinne. Den starren Vertikalen halten die hintereinander gestaffelten hellbeleuchteten Horizontalen die Wage, und ein weiteres Gegengewicht bildet, was sich beiderseits der Allee aus der Ebene erhebt. Am meisten aber vermittelt die Gegensätze und bindet den von der Allee hart zerschnittenen Bildraum zur Einheit zusammen der wundervolle Wolkenhimmel; wie sehr auf ihn gerechnet ist, zeigt die mächtige Haufenwolke rechts. Die Beleuchtung hat ihre stärksten Kontraste links, wo der Schatten des dunkelgrünen Waldes dem hellen Rosa des Dorfes mit seiner Kirche gegenübersteht.



389. Rembrandt, Landschaft. (Radierung.)

Digitized by Google

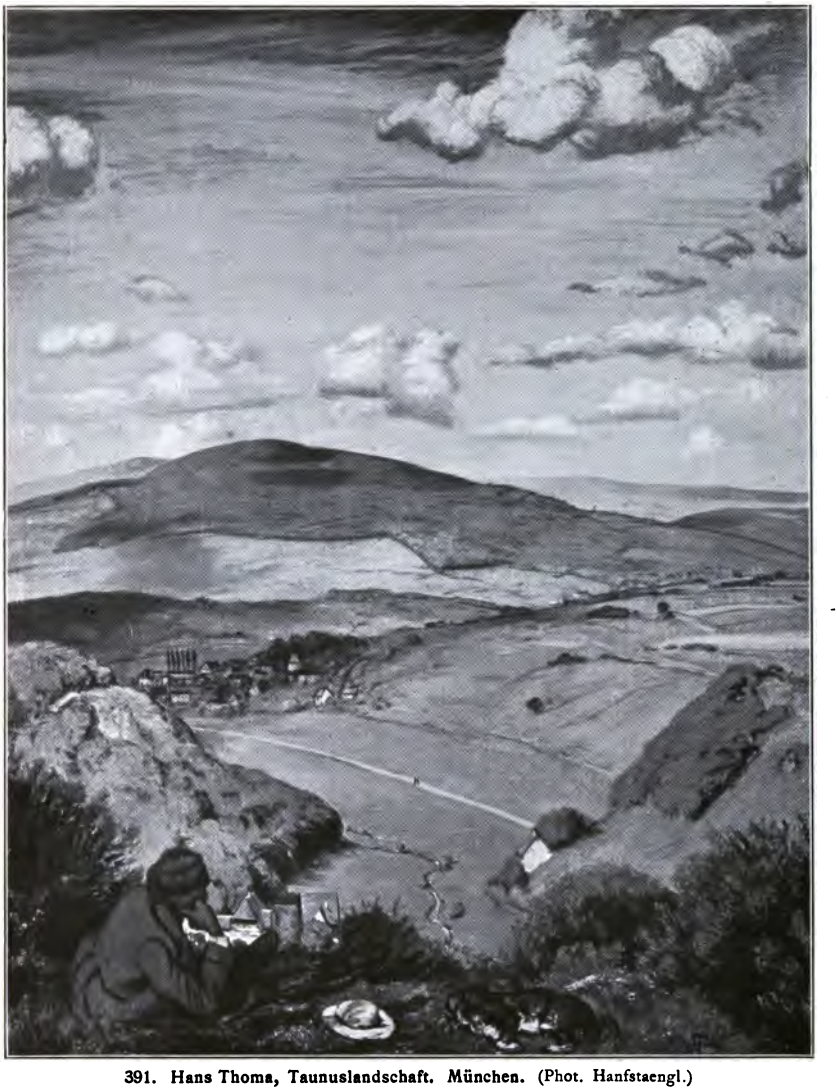
390. Moritz von Schwind, Jüngling auf der Wanderschaft. Schackgalerie, München. (Phot. Photograph. Gesellschaft.)

O Lust, vom Berg zu schauen
Weit über Wald und Strom,
Hoch über sich den blauen,
Tiefklaren Himmelsdom!

So mag es wohl mit den Worten Eichendorffs in der Seele des wohlbestallten Münchener Akademieprofessors geklungen haben, als er diese Erinnerung an die Tage jugendlicher Wanderlust auf der kleinen Holztafel niederschrieb. Er selbst ist der Jüngling, der dort Ränzel, Stab und Hut abgelegt hat und, den treuen Hund zur Seite, sinnend ins Tal hinabschaut. Aber schwerlich wird der Jüngling alles mit einem Blick erschaut haben, was der Mann hier von Idealen der wundersamen deutschen Romantik zusammentrug: das altfränkische Schloß drunten mit den barocken Giebeln und den Baumriesen des Parkes, so viel sagenumwobene Burgen und Ruinen, die von den Zeiten des ritterlichen Mittelalters Kunde geben, die doppeltürmige Kirche als Symbol der durch die Reformation zerstörten Glaubenseinheit. Es ist keine wirkliche Landschaft, sondern ein geistiges Erinnerungsbild, das zeitlich und räumlich getrennte Eindrücke zusammenschiebt und zu einem Ganzen verwebt. Aber damit ist der eigentliche künstlerische Wert des Bildes noch gar nicht berührt. Er besteht in der zwingenden suggestiven Gewalt, den die Vordergrundkulisse, der unter der Eiche sitzende jugendliche Wanderer, auf den Beschauer ausübt. Der Zusammenklang zwischen Mensch und Natur, auf dem der Genuß eines Landschaftsbildes beruht, ist durch ihn gleich von vornherein hergestellt, und wir können gar nicht anders, als uns an die Stelle des gemalten Beschauers, dessen Antlitz wir nicht sehen, zu versetzen und die Landschaft gleichsam mit seinen Augen und seinen Gefühlen zu betrachten. Und diese Suggestion wirkt darum so stark, weil ja doch hier nicht die Landschaft, sondern der Jüngling die Hauptsache ist, weil die Natur ja nur dazu dient, die Stimmung des Menschen, und zwar eine ganz bestimmte, die romantische, wiederzugeben.

Das muß es auch gewesen sein, was den wesens- und gesinnungsverwandten Meister Hans Thoma zur Nachfolge gereizt hat. Nur verzichtet er auf die feuilletonistische Einrahmung durch den seine Zweige breitenden Eichbaum, wählt einen höheren Standpunkt und gibt vor allem keine erdachte und darum, wie hinzugefügt werden muß, unwahrscheinliche und überfüllte, sondern eine echte deutsche Mittelgebirgslandschaft ohne romantischen Beigeschmack. Wir schauen von einem Bergrand in ein Wiesental hinab, in dessen Frieden sich Hütten an die bewaldeten Hänge schmiegen, dahinter eine sanftgerundete Berg- und Hügellandschaft. Ihre Hauptlinien ziehen sich, nur wenig sich kreuzend und überschneidend, ziemlich parallel quer durch den Mittel- und Hintergrund,

Digitized by Google



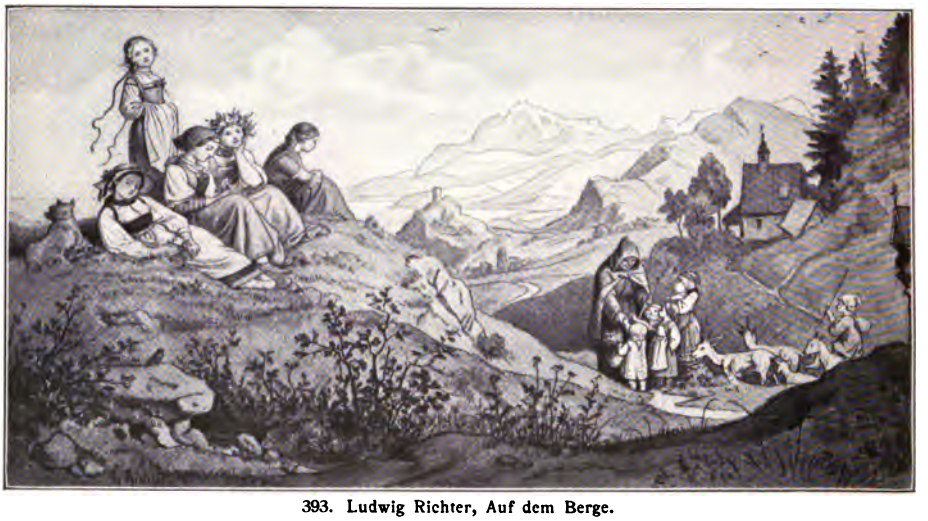
391. Hans Thoma, Taunuslandschaft. München. (Phot. Hanfstaengl.)

Wiese, Feld und Wald wechseln anmutig ab, und Weg und Bach ziehen ihre gerade oder krumme Straße. Der Vordergrund links, dort, wo der Wanderer mit aufgestütztem Arm gelagert hinabblickt, bleibt im Schatten, andere Schatten ziehen links durch den Mittelgrund, sonst strahlt alles in sonniger Beleuchtung, und nur wenige Wolken segeln am Himmel dahin. Wahrlich, ein zu Herzen gehendes deutsches Landschaftsbild! Fragen wir, ob die Suggestion auch diesmal so stark ist, ob wir sie missen können und mögen? Bei Schwind ist die Landschaft nur um des Wanderers willen da, wir könnten sie bis auf wenige Andeutungen missen; bei Thoma bedarf es des Wanderers nicht, die Landschaft ist auch ohne ihn da. Ob wir ihn entbehren mögen, das hängt im Grunde davon ab, ob wir uns selbst so innig in den Frieden dieser Gottesnatur versenken können, daß jeder Dritte als überflüssig oder gar störend empfunden wird. Und es gäbe für die Kunst des liebenswürdigen Meisters vielleicht keine größere Huldigung, als wenn es uns verlangte, mit dieser seiner Schöpfung allein zu sein. ▫

Digitized by Google

392. Ludwig Richter, Die Überfahrt am Schreckenstein. Gemälde, Dresden.
(Originalaufnahme der Königl. Gemäldegalerie.)

Den Stimmungszauber der deutschen Landschaft entdeckte zu einer Zeit, wo alle Welt nur heroische römische Landschaften sehen wollte, der neben dem Wiener Moritz von Schwind zweite romantische Malerpoet, der gemütvolle Dresdner Ludwig Richter. Der heroische Schwung war seinem deutschen Gemüt versagt, dafür ward ihm aber gelegentlich einer Elbwanderung bei Aussig der entscheidende Eindruck beschert, den er in seinem Ölgemälde »Die Überfahrt am Schreckenstein« festgehalten hat. Auch hier ist es der Einklang zwischen Mensch und Natur, was dem Bilde seine romantische Stimmung



393. Ludwig Richter, Auf dem Berge.
(Aus der II. Richtermappe des »Kunstwart«.)

Digitized by Google

394. Moritz von Schwind, Einsiedler tränkt die Rosse eines fahrenden Ritters.
(Phot. Photograph. Union.)

395. Moritz von Schwind, Rübezahl. Schackgalerie, München.
(Phot. Photograph. Gesellschaft.)

verleiht, diesmal vermittelt durch das Lied, das der greise Harfner statt des Überfahrtkreuzers zum besten gibt. Er mag wohl singen von denen, die einst auf der stolzen Burg dort oben gelebt und geliebt, gelitten und gestritten haben: der Wanderbursch, der in der Mitte des Kahns auf seinen Stab gelehnt zu ihr emporsieht, stellt diese innere Verbindung auch äußerlich her, dem inneren Sinne des Liedes lauscht still in sich versunken ein zweiter, während das ländliche Paar mit sich selbst beschäftigt das fremde Liebesleid nur als Erhöhung und Versicherung des eigenen Liebesglücks empfinden mag. Mehr neugierig als verständnisvoll hört das halbwüchsige Mädchen mit dem Rechen dem Harfner zu, das Kind spielt harmlos mit einem Zweige im Wasser, und der weißhaarige Ferge mit der Pfeife im Mund lenkt berufsmäßig den Kahn, der diese zusammengewürfelte und doch durch das Lied vereinte Gesellschaft in sich aufgenommen hat. So klingt durch dies Bild vielstimmig deutsch-romantische Sehnsucht, und fortan bleibt auch der Künstler sich selbst und dem deutschen Volke treu, dessen einzelne Typen er hier mit so sicherer Hand festzuhalten wußte. Trotz seiner anspruchslosen Technik weiß er doch, wie das köstliche Aquarell »Auf dem Berge« zeigt, meisterhaft zu komponieren. — Zäher hielt den stofflichen Inhalt der Romantik Moritz von Schwind fest. Den ruhevollen Zauber der Waldeinsamkeit schildert er mit deutlicher Anspielung an romantische Ideale in seinem Einsiedler, der die Rosse eines fahrenden Ritters tränkt. Die schroffen Linien des Felsens finden in der doppelten Felsenterrasse und der Horizontalen der Pferdeleiber ein starkes Gegengewicht. Der rastende Ritter hält sich im Hintergrund, aber der Gedanke, daß hier eine Welle des bewegten Weltlebens bis in die stille Bucht des Klausners sich verirrt, bringt ein Moment starker seelischer Spannung in den Stimmungsgehalt des Werkes. Schöpferisch erweist sich Schwind in seinem Rübezahl. Der Geist des Riesengebirges ist das gerade Gegenteil des eben geschilderten Waldfriedens. Mit gutem Humor hat Schwind der Gestalt des gutmütig-tückischen Berggeistes, der mit dem Holzknüppel in klappernden Holzschuhen wie ein griesgrämiger Waldhüter sein Revier durchstreift, selbst etwas Hölzernes gegeben, und aus den Linien des Waldes ist alle und jede Ruhe verbannt; nur seltsam geformtes Knüppelholz ringsum, das mit höhnischen Fratzen uns angrinst: die Beseelung der Natur ist hier dem Gegenstand gemäß ins Satirische verzerrt.

Digitized by Google

396. Friedrich Preller, Odyssee-Landschaften. (Phot. Bruckmann.) 1. Odysseus und Teiresias. 2. Die Rinder des Helios. 3. Kalypso und Odysseus.

Was Moritz von Schwind für das deutsche Märchen, das wurde Friedrich Preller aus Weimar für die Schiffermärchen der Odyssee. Auf einem Ausflug von Rom nach Neapel wurden sie ihm angesichts der großartigen südlichen Natur zu einem inneren Erlebnis, das nach Gestaltung rang, aber erst nach langen Vorarbeiten und Studien an Ort und Stelle zur reifen Frucht sich formte. Insofern es sich dabei nicht um abstrakte Ideale, sondern um ein Sich-Hineinträumen und Hineinfühlen in eine längst entschwundene schöne Welt handelte, feierte hier der Klassizismus seine Versöhnung mit der im Gegensatz zu ihm erstandenen Romantik. Preller gelang, was Ludwig Richter versagt geblieben war, die Stilisierung im Sinn der heroischen Landschaft. Die Bilderfolge, die wir geben, läßt seine Auffassung hinreichend erkennen: wie Teiresias vor dem schauerlichen Tor des Hades dem Odysseus weissagt; wie dieser die Gefährten überrascht, die sich aut ödem Felseneiland an den Rindern des Helios vergreifen; endlich wie die Nymphe Kalypso den vom Heimweh gequälten göttlichen Dulder entläßt. Das Figürliche, für welches er an dem klassischen Ideal der schönen Linie festhält, geht, wie bei Schwind, mit der Landschaft wunderbar zusammen, nirgends drängt sich eins dem andern vor. So spielt sich in gleichmäßigem Tempo, unter Verzicht auf stärkere Effekte, wie es dem Epos geziemt, auf idealem Boden die ideale Handlung ab.

Dieser epischen Richtung steht in dem viel feiner organisierten, aber auch viel reizbareren Anselm Feuerbach eine tragische gegenüber. Ihm war, gleichfalls in Italien, ein neuer, großer, persönlicher Stil aufgegangen, indem er den plastischen Formenadel der Antike mit dem modernen Kolorit zu verschmelzen suchte. Namentlich ist es

Digitized by Google

Medea, die seine Phantasie unablässig beschäftigte. Die Alten hatten Medea gemalt, wie sie das verhängnisvolle Schwert in Händen in hartem Seelenkampfe auf die unter Obhut des Hofmeisters spielenden Knaben schaut (398). Feuerbach vertieft den tragischen Eindruck, indem er die Heldin, eine machtvolle, königliche Erscheinung, mit ihren Kindern unbeweglich am Strande sitzen läßt, während geschäftige Bootsknechte den Kahn schon ins Meer schieben, der sie von ihren Kindern scheiden soll. Von besonderer Wirkung ist die dunkle, scharfumrissene Silhouette der in ihren Schmerz versunkenen treuen Amme. Obwohl erst nachträglich der Komposition eingefügt, bildet sie in der nach rechts gestaffelten Perspektive doch das unentbehrliche Mittelglied zwischen der äußerlich ruhigen Gruppe links und der kräftig angestrengten Männerschar rechts. Ideell sagt sie uns das, was der Stolz Medeas verschweigt und was die rohen Männer nicht ahnen. So erscheint sie fast wie ein Symbol des tragischen Verhängnisses selbst, das sich alsbald erfüllen wird. ▫

397. Anselm Feuerbach, Medea. Neue Pinakothek, München.
(Phot. Hanfstaengl.)

398. Medea. Pompeji. Wandgemälde.

Digitized by Google

399. Arnold Böcklin, Das Schweigen im Walde.

400. Arnold Böcklin, Spiel der Najaden.

(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.)

Was in der Kunst Arnold Böcklins uns wie voller Orgelton die Seele ergreift, so daß sie im Innersten wonnevoll erbebt und ringsum alle andern Instrumente verstummen müssen, das ist die Erfüllung, die sie der höchsten Sehnsucht des modernen Menschen gebracht hat: die Einheit des Menschen mit der Natur. Dies setzte ein Zurückgehen auf jenes naive Naturgefühl der Antike voraus, da der Mensch in den schaffenden Kräften der Natur allerlei Wunderwesen zu Wasser und zu Lande lebendig wirkend erschaute. Diese mythenbildende Kraft ist das große Geheimnis der Kunst Böcklins. Daß er sich dabei nicht mit den antiken Formen begnügt, sondern auch neue in germanischer Auffassung schafft, zeigt, daß wir hier an eine menschliche Urkraft rühren, die sich keiner Nation verschreibt, weil sie vor allen Nationen ist. Zunächst das

Digitized by Google

401. Arnold Böcklin, Vita somnium breve.
(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.)

»Schweigen im Walde«. Zwischen starken Fichtenstämmen tritt aus tiefem Waldesdunkel ein Fabeltier, ein Einhorn, hervor, auf dem eine Frau reitet; mit verglasten Augen starrt es verwundert nach der hell beleuchteten Waldblöße. Das tiefe, schreckhafte Geheimnis, das uns beim Eintritt in den dunklen Wald umfängt, läßt der Künstler als aktiven Natureindruck aus dem Innern des Waldes hervortreten. Vergleicht man damit Schwinds Rübezahl (395), so zeigt sich der weite Abstand der volkstümlichen Schöpfung des Romantikers von der urtümlichen Vision des Neuhellenen. — Leichter zu enträtseln ist das »Spiel der Najaden«. Mächtig brandet eine Woge gegen ein scharfes Riff, um teils unschädlich darüber hinwegzuspringen und abzufließen, teils ohnmächtig in weißen Gischt zu zerstäuben. In diesem Spiel der Wellen sieht der Malerpoet farbenschillernde Wassernixen, die vor dem Angriff glotzäugiger Tritonen flüchtend die Klippe überspringen. Eine fließt bereits kopfüber wieder ab, eine andere kommt eben durch die Luft geflogen, gerade auf das aus vollem Halse schreiende Najadenbaby zu, eine dritte hält sich eine Weile auf der Klippe fest und sieht dem Spiele ihrer vier Schwestern zu, welche mit dem männlichen Meeresungetüm schäkern, das von dieser Seite sich in die Festung einzuschleichen sucht. So unverkennbar diese Nixen von der Antike abstammen, so hat doch der Künstler für den Gesichtsausdruck die deutsche Märchenvorstellung festgehalten, daß solche Elementargeister keine Seele haben. Eine unerhörte Durchsichtigkeit und Leuchtkraft der Farbe umgibt diese Meeridylle mit dem Märchenzauber eines erhöhten Daseins. — Und wie Böcklin die Natur als lebendiges Wesen schaut, so sieht er anderseits in dem Menschen das Naturwesen und faßt seine verschiedenen Altersstufen in tiefsinniger Symbolik zusammen. »Das Leben ein kurzer Traum«, so steht über dem Brunnen des Lebens, der aus einem monumentalen Quellhaus sprudelt. Der Stufenbau hat — vielleicht in Erinnerung an alte volkstümliche Darstellungen der Lebensstufen — symbolischen Wert. Zwei Kinder sitzen unten in der blumigen Wiese am Bach und schauen der Sternblume nach, die sie hineingeworfen: ihnen ist das Leben noch ein harmloses Spiel. Die Jungfrau im blauen Gewande, eine Stufe höher, saugt den berauschenden Duft eines Blumenstraußes — des Lebens — ein. Der Mann im scharlachroten Gewand reitet auf Abenteuer aus, und endlich trifft ganz oben den müden Greis der Schlag des hinter ihm in harter Silhouette mit seinem Knüttel ausholenden Todes, letzteres durchaus deutsch empfunden, so sehr auch das Ganze in die Glut südlicher Farben getaucht ist. Aber wenn auch für den einzelnen Menschen die vier Lebensstufen so schnell erstiegen sind, wie sie hier der schauende Blick umfaßt, der Brunnen des Lebens sprudelt ewig, der Kreislauf beginnt von neuem: »Ein kleiner Ring begrenzt unser Leben, Und viele Geschlechter reihen sich dauernd An ihres Daseins lebendige Kette.«

Digitized by Google

402. Arnold Böcklin, Die Toteninsel. Leipzig.
(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.)

So ist denn »Vita somnium breve« wie ein Vorspiel zu demjenigen Werke, welches den Namen Böcklin am tiefsten in die deutsche Volksseele gegraben hat, seiner »Toteninsel«. Zwei turmhohe Felsen, in zwei Reihen übereinander mit architektonisch eingerahmten Felskammern versehen, ragen steil aus dem Meere auf und öffnen sich, nach hinten aufeinander zulaufend, gegen den Beschauer, als wollten sie ihn in ihre Arme schließen. Der so gebildete Winkel ist vorn durch eine »kyklopische« Mauer geschlossen, nur in der Mitte öffnet sich zwischen zwei schweren Pfeilern ein von steinernen Löwen bewachtes Tor, genau in der Mittelachse, als wollte es, was die Felsen in großen Naturworten sagen, noch einmal in Menschenworten wiederholen. Den innern Winkel füllt, bis zur Höhe der Felsen aufragend, ja sie überragend, ein dunkler Hain vielhundertjähriger Zypressen. Auf das Tor zu rudert ein Mann eine Barke. Vorn auf der Spitze liegt quer ein Sarg, vom Bahrtuch überdeckt und mit Girlanden bekränzt; davor steht leise gebückt eine ganz in Weiß gehüllte Gestalt: sie begleitet den Toten zur letzten Ruhe. Lenken wir den Blick zum Anfang unsrer Wanderung zurück, so sehen wir überall, von dem Hünengrab und der Pyramide an bis zu den monumentalen Grabmälern der neuen Zeit, den Menschen eifrig bedacht, seinem individuellen Dasein und seinem Namen eine Fortdauer über den Tod hinaus zu sichern. Nur Bartholomés monumentaler Grabbau ist der zahllosen Schar der Namenlosen, dem Begriff Mensch, gewidmet. Und doch ist die Sprache des Malers Böcklin noch viel monumentaler. Nicht Menschenwerk, und sei es noch so ernst und streng aufgebaut, die Natur selbst nimmt hier den Menschen, den sie aus sich geboren, wieder in ihren dunkeln Schoß zurück: das ewige Meer, der ewige Fels, eine Handvoll Erde und die uralten Zypressen. Die Natur überdauert Menschenwerk, sie ist, so groß angeschaut, wie Böcklin es hier tut, monumental. Und diesen von dem Gegenstand angeschlagenen Ton steigert noch die Bildform. Wie mächtig die aufstrebenden Vertikalen durch den horizontalen Abschluß vorn und das längliche Format des knappen Bildraums zur Ruhe gezwungen werden, wie die groß aufgefaßten Formen für den innern Sinn ins Unendliche zu wachsen und fast den Rahmen zu sprengen scheinen, auch darin liegt monumentale Größe. Einen Trost hinzuzufügen für das Menschenwesen selbst, das doch für ihn nur ein Stück Natur ist, verschmäht der Meister, auch darin antik und philosophisch denkend. Und für sich bedarf er dessen auch nicht: wer das größte Menschenlos gezogen, die tiefsten Geheimnisse der Natur als Künstler deuten zu dürfen, den kann die ernste Melodie nicht erschrecken, die auf einem seiner Selbstbildnisse der Tod ihm ins Ohr fiedelt. »Einmal«, so darf er mit Hölderlin sprechen, »lebt' ich wie Götter, und mehr bedarf's nicht.« ∎

Digitized by Google

403. Puvis de Chavannes, Antike Vision. Wandgemälde im Palais des Arts, Lyon. (Phot. Braun & Co., Dornach.)

Und nun trete neben Böcklins monumentale Todesmelodie eine ebenso monumentale Lebensphantasie, Puvis de Chavannes' »Antike Vision«. Wohl ist Leben gleich Wirken, aber der köstlichste Auszug des Lebens ist doch das Sein, das Ruhen in sich, in Gott, in der Natur. Das Ruhen der Seele in sich tönt uns aus so manchem Bildnis entgegen, am tiefsten vielleicht aus dem von Giorgione (358); das Einssein der Seele mit Gott nirgends mit so vollem Klang wie aus den Altarbildern Bellinis (273); für das reine Sein des Menschen in der Natur wenden wir immer wieder unsre Blicke zurück nach jenem paradiesischen Zustand des goldenen Zeitalters, wie ihn Chavannes hier malt: ein seliges Sein in der Natur bei einfacher ländlicher Beschäftigung am Quell zwischen Orangen und Feigen, darüber, dort, wo bedeutungsvoll der aufschießende Lorbeer Wache hält, das höhere Sein des Dichters, dem die Muse erscheint; dazu den Blick auf den Strand, wo mutige Reiter ihre Rosse tummeln, auf das Meer und die breitgelagerte Insel. Die feine Empfindung, mit der hier die Figuren in den landschaftlichen Aufbau eingeordnet sind, ist nur das äußere Symbol für ihre Einheit mit der sie umgebenden Natur. Man verfolge, wie sich der die Syrinx blasende Hirt in die mehrfach abgestufte Diagonale einfügt, die von der rechten oberen Ecke nach der linken unteren verläuft, um, bevor sie dort ankommt, von einer andern abgelöst zu werden, die durch die Ziegen und die nackte Rückenfigur gebildet wird; wie der ersten Linie eine dritte parallel läuft, die von der stehenden Frau zu der ruhenden führt, um durch diese nach zwei Seiten, parallel zum untern Bildrand und parallel zur zweiten, weitergeführt zu werden; wie aus der ruhigen Horizontalen, welche in den Felsenstufen, in der mit dem obern Plateau gleichlaufenden Meeres- und Küstenlinie und in der obern Kontur der Insel immer wieder betont wird, nur allein der Lorbeer und die Muse aufragt; wie endlich auch die von der Quelle heraufsteigende Frau sich vertikal und diagonal in dies überlegte Liniensystem einordnet. So führt uns diese monumentale Kunst zu seligen elysischen Gefilden: »Jugendlich milde Beschwebt die Gefilde Ewiger Mai; Die Stunden entfliehn in seligen Träumen, Die Seele schwillt aus in unendlichen Räumen, Wahrheit reißt hier den Schleier entzwei« (Schiller). ◘

Digitized by Google

Und noch einmal kehren wir, um noch die eigentlich malerischen, in den letzten Jahrzehnten so heiß umstrittenen Probleme zu berühren, zu Rembrandt zurück. Das Licht, mit dem er modelliert, ist seinem Ursprung nach selten so natürlich und deutlich wie hier. Durch das geöffnete Fenster fällt das Tageslicht in vollem, breitem Strom in die Fensternische und auf den Heiligen, der an einem runden, teppichbelegten Tisch über seinen Folianten sitzt. Es zeichnet den Schatten des Tisches auf die Dielen und erfüllt mit seinem Widerschein das hohe Kreuzgewölbe. Nur indem es von dessen Flächen im Verhältnis ihrer Lage und Entfernung zur Lichtquelle verschieden stark zurückgeworfen wird, sind diese für das Auge abzumessen, es wirkt also in eminentem Sinne raumgestaltend. — Dem warmen goldbraunen Licht Rembrandts stellen wir in dem Selbstbildnis Kerstings das kalte Morgenlicht gegenüber. Lichtquelle und Raum stehen ersichtlich in einem andern Verhältnis zueinander als bei Rembrandt, denn hier kommt die Linienperspektive der Raumbildung weit entgegen. Das einfallende Licht hat es weniger schwer als dort, die hellgetünchten ebenen Flächen der niedrigen Biedermeierstube zu erhellen. Es ruht voll auf Wand und Fußboden, auf der Tischplatte und dem Rücken des Schreibers, und seine Reflexe hellen auch die Schatten mehr oder minder auf. Von geradezu verblüffender perspektivischer Wirkung ist das Durchscheinen der beleuchteten Rückseite des Schreibers durch die geflochtene Stuhllehne. — Das Licht- und, fügen wir hinzu, das Luftproblem hat den großen Adolf von Menzel beschäftigt, lange bevor es von Frankreich und Holland nach Deutschland herüberwanderte. Wir haben es hier sozu sagen in Reinkultur vor uns, dargestellt an dem prosaischsten Motiv von der Welt: eine Zimmerecke mit geöffneter, von einer weißen Gardine verhängter Balkontür, ein Spiegel, der ein Stück der andern Wand widerstrahlt, zwei Stühle, das ist alles. Was den Künstler reizte, ist nicht der armselige Hausrat der Mietwohnung, sondern die Morgensonne und der Morgenwind, die ihm einen solchen Besuch abstatten. Der Morgenwind bläht die Gardine auf, die Morgensonne sättigt den dünnen Musselinstoff mit leuchtendem Weiß, sie fällt durch Glas und Gardinen gebrochen auf den polierten Stuhl und auf den Fußboden und leuchtet reflektiert überall neugierig herum. Dem Maler aber geht bei all dieser Herrlichkeit das Künstlerherz auf, er nimmt seinen Pinsel und schreibt all dies heimliche Weben und Wehen getreulich hin, als Naturstudie. Damit ist er ein Lichtmaler geworden. ▫

404. Rembrandt, Der heilige Anastasius, Stockholm.
(Phot. Forssell, Stockholm.)

Digitized by Google

405. Georg Friedrich Kersting. Innenraum mit Selbstbildnis. Weimar. (Phot. Bruckmann.)

406. Adolf von Menzel. Des Künstlers Zimmer in der Schöneberger Straße, Berlin. (Phot. Bruckmann.)

Digitized by Google

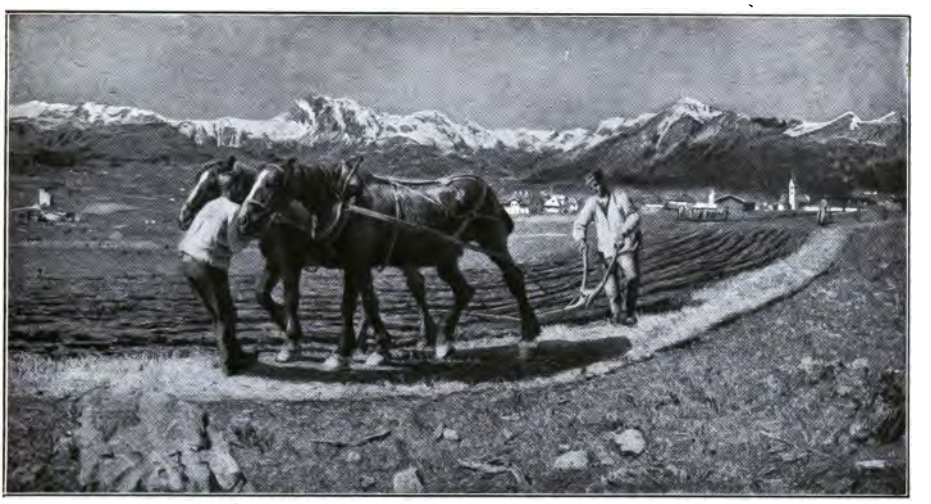
407. Jean François Millet, Angelus (das Abendläuten). (Phot. Braun & Co., Dornach.)

Der entscheidende Anstoß aber sollte von Frankreich kommen. Millet, der normannische Bauernsohn, malt seine Bauern nicht bei künstlich hergerichtetem Atelierlicht, er sucht sie bei ihrer täglichen Arbeit auf, im Freilicht. Kühn stellt er in seinem Angelus Mann und Frau in verschwimmenden Umrissen gegen den hellen Abendhimmel, zwei hochaufragende Senkrechte in die von lauter Wagerechten durchfurchte Ebene hinein, nur mit den Köpfen den Horizont überschneidend, den Mann mit müden Knien en face, die Frau, inbrünstiger zum Gebet sich neigend, im Profil. Und auf dieses Bild schweren Mühens ums tägliche Brot setzt der Abendschein überall seine verklärenden Lichter, auf die Furchen des Ackerbodens, auf das Gerät und den Ertrag der Arbeit, vor allem auf die Beter selbst, und hebt sie dadurch fast zu heroischer Größe.

Die tiefe Liebe zu dem Boden und den Menschen der Heimat ist auch das Geheimnis der Freilichtmalerei des Italieners Segantini. Wie Millet sich aus Paris aufs Land flüchtete, so Segantini in seine geliebte Hochgebirgswelt. Die dünne, durchsichtige Luft der Alpen, in der auch die fernsten Gegenstände in fast unbegreiflicher Klarheit erscheinen, ermöglicht allein eine bei aller Lichtfülle so unglaublich plastische Gestaltung und eine so tiefe Raumwirkung. Man betrachte die Gruppe des Pflügers unter Ausschluß des weißen Bildrandes durch die hohle Hand: man wird staunen über die Stärke der Raumillusion, die freilich auch durch die gleichmäßig durchgehenden Furchen stark unterstützt wird. Doch nur die Farbe kann den vollen Eindruck seiner Kunst geben: Segantini setzt die verschiedensten Farbentöne in buntester Folge mosaikartig so nebeneinander, daß sie erst im Auge des Beschauers optisch zu dem gewollten Farbeneindruck verschmelzen. Das dadurch auf der Netzhaut erzeugte Flimmern diente ihm als Mittel, »um die durchsichtige Höhenluft und ihr klares Eigenlicht zur Darstellung zu bringen« (Strzygowski).

Mit ähnlichen Mitteln erreicht auch Max Liebermann, der die Freilichtmalerei der deutschen Kunst vermittelte, geradezu phänomenale Wirkungen. Dieser sog. Impressionismus, der nicht die plastischen Formen modellieren, sondern nur den farbigen Eindruck,

Digitized by Google



408. Giovanni Segantini, Pflügen. München.
(Phot. Photograph. Union.)

409. Max Liebermann, Die Schusterwerkstatt. Nationalgalerie, Berlin.
(Nach einer Gravüre der Photographischen Gesellschaft, Berlin.)

den die Dinge im freien oder reflektierten Himmelslicht auf unsere Netzhaut hervorbringen, festhalten will, hat in ihm seinen gefeiertsten Vertreter. Seine Schusterwerkstatt läßt selbst in der farblosen Wiedergabe etwas von dem Flimmern dieser ganz von Licht durchtränkten Atmosphäre spüren.

Digitized by Google

410. Fritz von Uhde, Lasset die Kindlein zu mir kommen! (Ausschnitt.) (Phot. Photograph. Union.)

Dem in ähnlichem Bildungsgange wie Liebermann dem Impressionismus zugeführten Fritz von Uhde begegnen wir hier nicht zum erstenmal. Wiederholt (317, 322) durften wir ihn ans Ende einer glänzenden Reihe von Meistern schließen, die den Adel und die Würde deutscher Kunst wahren. Was Uhde groß gemacht hat, ist, daß er nicht auf dem angeblich rein künstlerischen Standpunkt stehenblieb, den das Schlagwort l'art pour l'art bezeichnet, wonach nur die malerische Auffassung des wirklich in der Natur Geschauten, nicht auch Gegenstand und Inhalt, nicht Phantasie und Gemüt den Wert eines Gemäldes bestimmen, daß er vielmehr einer glücklichen Eingebung folgend es wagte, die modernste malerische Errungenschaft auf den ältesten Stoff der Malerei, den religiösen, anzuwenden und diesen mit seinen Augen in seiner Zeit zu sehen. Er fand einst in einer Dorfschule mitten in der Stube einen freundlichen Pfarrer sitzen, dem von Eltern und Geschwistern die Kleinen zugeführt wurden. Da kam ihm der Gedanke, daß hier das Bibelwort Wirklichkeit geworden sei: Lasset die Kindlein zu mir kommen! und er schuf dies wundersame, innige Gottes- und Menschenliebe atmende Bild, das aus einem Stein des Anstoßes und Ärgernisses zu einem Eckstein der neuen deutschen Kunst werden sollte. So dürfen wir denn hier angelangt unsern Wanderstab mit dem tröstlichen Bewußtsein niederlegen, daß der Quell echter Kunst in unserm deutschen Volke so wenig wie anderwärts versiegt ist, daß er heute im Zeichen des neuen Reichs vielleicht voller sprudelt als je. ◘

Digitized by Google

Zeittafel und Register

Digitized by Google

Digitized by Google

Zeittafel.

Ägypten:

2800—2500 Altes Reich. Pyramiden von Giseh.
1600—1100 Neues Reich. Tempel von Theben, Karnak und Luksor; Kelchkapitell.

Griechenland:

Baukunst:

Um 1500 v. Chr.: Blüte der mykenischen Kultur. Löwentor von Mykene.
5. Jahrhundert: Blüte des dorischen Tempelbaus. »Poseidontempel« zu Pästum, Parthenon zu Athen (vollendet 434).
Zeit des peloponnesischen Krieges (431—404): Attisch-jonischer Stil: Erechtheion zu Athen.
Um 400: Nereidenmonument von Xanthos.
Um 350: Blüte des jonischen Stils: Mausoleum von Halikarnassos. Tempel von Priene.
334: Korinthischer Stil in Attika: Lysikratesdenkmal.
Um 200: Gemischt dorisch-jonischer Stil: Burgtor von Pergamon.

Malerei:

Bis 450: Polygnotos von Thasos.

Plastik:

7.—6. Jahrhundert: Standbilder des archaischen Typus.
5. Jahrhundert: 480—470: Die Tyrannenmörder von Kritios und Nesiotes.
Die äginetischen Giebelgruppen.
Myron von Eleutherä: Athena und Marsyas, Diskobol.
Phidias: Athena Lemnia (um 450); Giebelgruppen, Metopen und Fries des Parthenon.
Polyklet aus Sikyon: Doryphoros.
4. Jahrhundert: Skopas: Apollo Citharödus.
Leochares: Apollo vom Belvedere.
Praxiteles: Hermes von Olympia (um 364), Aphrodite von Knidos.
Nachfolge des Skopas und Praxiteles: Die Niobidengruppe.
Lysippos aus Sikyon: Apoxyomenos.
Porträtstatuen: Sophokles, Demosthenes.
306: Nike von Samothrake.
3. Jahrhundert: Menelaos mit der Leiche des Patroklos.
3.—2. Jahrhundert: Blüte der pergamenischen Kunst.
Um 220: Der sterbende Gallier; der Gallier und sein Weib.
Um 180: Zeusaltar von Pergamon: Gigantomachie.
1. Jahrhundert v. Chr.: Rhodische Schule: Laokoongruppe.

Digitized by Google

Rom:

Baukunst:

2.—1. Jahrhundert: Einführung der griechischen Baustile; Bevorzugung des korinthischen Stils; Kompositakapitell.
Um 190 v. Chr.: Rundtempel in Tivoli.
1. Jahrhundert v. Chr.: Grabmal der Caecilia Metella.
Um Christi Geburt: Julierdenkmal von St. Remy.
Unter Vespasian (69—79): Kolosseum.
Unter Hadrian (117—138): Pantheon, Mausoleum Hadrians.
Unter den Antoninen (138—180): Hellenistischer Barockstil: Kleiner Rundtempel in Baalbek, Felsfassade von Petra.
2. Jahrhundert n. Chr.: Igeler Säule.
3. Jahrhundert n. Chr.: Porta Nigra, Trier.

Plastik:

1. Jahrhundert v. Chr.: Kopistenschule Pasiteles—Stephanos—Menelaos: »Orest und Elektra«. — Römische Porträtkunst.
2. Jahrhundert n. Chr.: Reiterstandbild des Kaisers Mark Aurel (161—180).

Malerei:

1. Jahrhundert v. Chr.: Odysseelandschaften vom Esquilin.

Altchristliche Zeit:

313: Mailänder Toleranzedikt Kaiser Konstantins. — Gründung der römischen Basiliken St. Peter und St. Paul vor den Mauern.
Um 350: Sta Maria Maggiore, Rom.
493—526: Ostgotenreich Theoderichs: S. Apollinare Nuovo, ursprünglich arianische Kathedrale, Ravenna.
555: Exarchat: S. Apollinare in Classe, Ravenna.
527—565: Justinian: Sophienkirche, Konstantinopel.

Mittelalter:

Deutschland und Frankreich.

919—1250: Blüte des deutschen Kaisertums: Sächsische, fränkische, hohenstaufische Kaiser: Herrschaft des romanischen Stils. St. Godehardi zu Hildesheim; Dom zu Braunschweig.
12. Jahrhundert: Blüte des romanischen Stils: die Kaiserdome zu Speier, Worms und Mainz. — Profanbau: Burg Dankwarderode in Braunschweig, Rathaus in Gelnhausen.
Wende des 12. und 13. Jahrhunderts: Rheinischer »Übergangsstil«: Münster in Bonn, St. Aposteln in Köln.
1250—1500: Entwicklung des Städtewesens: Herrschaft des gotischen Stils.
Seit 1140: Anfänge des gotischen Stils in Nordfrankreich. Frühgotik: Notre-Dame in Paris, gegr. 1163; Hochgotik: Kathedrale von Amiens, gegr. 1218.
Um 1250: Blüte des gotischen Stils in Deutschland. Frühgotik: Elisabethkirche zu Marburg i. H.; Hochgotik: Straßburger Münster, Kölner Dom, gegr. 1248; Kathedrale von Metz.
1350—1500 Spätgotik. Dann: Verfallszeit.
14.—15. Jahrhundert. Norddeutsche Backsteingotik: Rathaus zu Tangermünde.

Digitized by Google

Mittelalter (ferner):

Italien.

11.—12. Jahrhundert: Romanischer Stil: Dom von Pisa, S. Miniato al Monte in Florenz.
13. Jahrhundert: Die Pisani: Niccolò und sein Sohn Giovanni.
13.—14. Jahrhundert: Gotischer Stil: Dome von Florenz, Siena, Orvieto.
15. Jahrhundert: Venezianische Gotik: Cà Doro, Porta della Carta.
Maler: Florenz: Giotto (1266—1337), Fra Angelico da Fiesole (1387 bis 1455); Siena: Duccio (bis 1320).

Zeitalter der Renaissance (Italien):

1400—1500: Frührenaissance.

Florenz: 1401 Wettbewerb Brunellesco-Ghiberti. Lorenzo de' Medici † 1492, Savonarola † 1498.
Baumeister: Brunellesco, Michelozzo, Alberti.
Plastiker: Desiderio da Settignano, Antonio Rossellino, Benedetto da Majano; Ghiberti, Donatello (1386—1466), Verrocchio; Luca della Robbia. — Siena: Quercia.
Maler: Masaccio (1401—1428), Filippo Lippi, Botticelli; Ghirlandajo, Gozzoli; Perugino. — Cortona: Signorelli. — Venedig: Giovanni Bellini.

1500—1530: Hochrenaissance.

Rom. Papst Julius II. 1502—1513, Leo X. 1513—1521. Neubau von St. Peter. 1527 Sacco di Roma.
Universalgenies:
Lionardo da Vinci (Mailand) 1452—1519.
Michelangelo Buonarroti (Florenz, Rom, Florenz) 1475—1564. — Ferner:
Baumeister: Bramante (1444—1514).
Plastiker: Andrea Sansovino.
Maler:
Florenz, Rom: Raffael Santi (1483—1520).
Florenz: Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto.
Venedig: Giorgione (1477—1510), Palma Vecchio, Tizian (1477—1576).
Parma: Correggio (1494—1534).
Siena: Sodoma (1477—1549).

Seit 1530: Spätrenaissance (Barock).

Baumeister: Michelangelo; Antonio da Sangallo, Vignola; Maderna; Bernini. Klassizistische Richtung: Palladio (Vicenza, Venedig).
Maler: Bologna: Guido Reni (1575—1642). Venedig: Tiepolo (1696 bis 1770).
Plastiker: Bernini (1598—1680).

Blütezeit der deutschen Kunst (deutsche Renaissance):

Zeitalter Maximilians I. (1493—1519) bis zum Dreißigjährigen Kriege.

Malerei und Plastik:

Vorläufer: Martin Schongauer (Colmar); Matthias Grünewald (Aschaffenburg); Tilman Riemenschneider (tätig in Würzburg).
Blüte: Nürnberg: Albrecht Dürer (1471—1528), Adam Krafft (bis 1507), Peter Vischer (bis 1529), Veit Stoß (bis 1533).
Augsburg, Basel, London: Hans Holbein d. J. (1497—1543).
Wittenberg: der Oberfranke Lucas Cranach d. Ä.

Digitized by Google

Blütezeit der deutschen Kunst (ferner):

Baukunst:

Vorstufen: Seit 1500: Eindringen der italienischen und niederländischen Renaissance in die deutsche dekorative und gewerbliche Gotik.

Blüte: Seit 1550: Mischung der Architekturformen: Gewandhaus, Braunschweig; Pellerhaus, Nürnberg; Otto-Heinrichsbau, Heidelberg (1556—1563).

Zeitalter des Barock:

Deutschland.

Baukunst: Mitte 17.—18. Jahrhundert.

Blüte: Süddeutschland und Österreich: Theatinerkirche, München.

Klassizistische Richtung des Barock: Palais im Großen Garten, Dresden; Berliner Schloß (um 1700), Andreas Schlüter; Reichskanzlei, Wien, Fischer von Erlach.

Plastik: Andreas Schlüter (1664—1714).

Niederlande.

Malerei:

[Gotische Zeit: Altniederländer: Die Brüder Hubert (gest. 1426) und Jan (gest. 1440) van Eyck, Gent; Dirk Bouts, Löwen (gest. 1475); Hans Memling, Brügge (gest. 1494); Geertgen van St. Jans. — Kölnische Schule: Stephan Lochner (gest. um 1450); Bartholomäus Bruyn.]

Flamen: Peter Paul Rubens, Antwerpen (1577—1640); Anton van Dyck (1599 bis 1641).

Holländer: Franz Hals, Haarlem (1580—1666); Rembrandt Harmensz van Rijn, Leyden, Amsterdam (1606—1669). Landschafter: J. J. van Ruisdael, Haarlem (1628—1682). Hobbema, Amsterdam (1638—1709).

Spanien.

Diego Velasquez, Madrid (1599—1660); Bartolomé Estéban Murillo, Sevilla (1617—1682).

Frankreich.

Plastik:

Jean Baptiste Pigalle (1714—1785).

Malerei:

Klassizistisches Figurenbild, heroische Landschaft: Nicolas Poussin, Rom (1594—1665); Claude Gelée gen. le Lorrain, Rom (1600—1682).

Das Rokoko:

Seit 1700 in Frankreich: Style de Louis XV, Style de Louis XVI. Antoine Watteau (1684—1721).

In Deutschland: Schloß zu Brühl. Sanssouci (v. Knobelsdorff) 1745.

Der Klassizismus:

1764 Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums.

Malerei:

Jacob Asmus Carstens, Schleswig, Kopenhagen, Rom (1754—1798).

Plastik:

Italien: Antonio Canova (1757—1822).

Dänemark: Bertel Thorwaldsen, Kopenhagen, Rom (1770—1844).

Deutschland: Gottfried Schadow, Berlin (1764—1850); Christian Rauch, Rom, Berlin (1777—1857).

Baukunst (Deutschland):

Johann Gotthard Langhans, Berlin (1733—1808); Karl Friedrich Schinkel, Berlin (1781—1841); Leo Klenze, München (1784—1864).

Digitized by Google

Die deutsche Romantik:

Peter Cornelius, geb. Düsseldorf; Rom, Düsseldorf, München, Berlin (1783—1867). Alfred Rethel, Aachen (1816—1859).
Moritz von Schwind (geb. Wien 1804, gest. München 1871). Ludwig Richter, Dresden (1803—1884).
Friedrich Preller, Eisenach (1804—1878).

Übergangszeit:

Malerei:

Arnold Böcklin (geb. Basel 1827, gest. Fiesole 1901). Anselm Feuerbach (geb. Speier 1829, in Rom 1857—1872, gest. Venedig 1880). Adolf von Menzel (geb. Breslau 1815, gest. Berlin 1905). Eduard von Gebhardt (geb. in Estland 1838; Düsseldorf). Hans Thoma (geb. Bernau, Schwarzwald, 1839; Karlsruhe). Wilhelm Steinhausen (geb. Sorau 1846; Frankfurt a. M).

Plastik:

Reinhold Begas (geb. Berlin 1831; Berlin).

Die neue Kunst:

Frankreich.

Jean François Millet (1814—1891). — Auguste Rodin (geb. Paris 1840); Paul Albert Bartholomé (geb. 1848). — Puvis de Chavannes, Lyon, Paris (1824—1898).

Belgien.

Constantin Meunier (geb. Brüssel 1831; Brüssel).

Italien.

Giovanni Segantini (1858—1899).

Deutschland.

Adolf Hildebrand (geb. Marburg i. H. 1847; Florenz). Max Klinger (geb. Leipzig 1857). Louis Tuaillon (geb. Berlin 1862; Rom). Franz Stuck (geb. München 1863). Hugo Lederer (geb. 1871).
Max Liebermann (geb. Berlin 1847; Weimar, Paris, München, Berlin). Fritz von Uhde (geb. Wolkenberg i. S. 1848; München).

Digitized by Google

Register.

	Seite
Abendmahl, das heilige	194 ff.
Abrahams Opfer 136 f.,	218 f.
Adam und Eva	110
Adams Erschaffung	159
Agesandros	118
Ägina, Giebelgruppen	94 f.
Ägis	104, 105
Agrippa, Bau d. Pantheon	20
Ägypten, Pyramiden	2 f.
Ägyptische Statuen	96
Akanthus	14, 78
Akroterien	9
Alberti, Leo Battista	42, 49, 51, 53, 67
Alkamenes	104
Altniederländer	195, 198, 208, 231
Amazone von Tuaillon, Berlin	147
Amenhotep IV.	82
Amerbach, Bonifazius, Bildnis von Holbein	222 f.
Amiens, Kathedrale	32, 37
Amor und Psyche von Raffael	185
Amphitheater	18
Amrith, phöniz. Grabmal	2
Anastasius, der hl., von Rembrandt	252
Anatomie des menschl. Körpers	160 f.
Anbetung von Lochner	202
— von Luca della Robbia	182
— der hl. Drei Könige von Tiepolo	173
Angelico da Fiesole	176, 234
Angelus von Millet	254
Antentempel	8, 11
Antikes Barock	16 f.
Antonello da Messina	160 f., 199
Antwerpen, Kathedrale, Kreuzabnahme von Rubens	216
Anuli	9
Aphrodite auf d. Schwan	181
— nach Praxiteles	120
Apokalyptische Reiter von Cornelius	211
— von Dürer	210
Apollo, Kassel	96
— vom Belvedere	107
— sog. von Tenea (Grabfigur)	96, 98
— Citharoedus	106
Apollodorus v. Damaskus	20
Apoxyomenos	97—99
Apsis	21, 22, 24, 26, 27
Arabien, peträisches	17
Arca, Niccolò dell'	109
Architrav	9, 10, 13, 18, 24
Archivolt	18, 19, 24, 67
Arion	106
Aristogeiton	110
Arkadenpfeiler siehe Zwischenpfeiler.	
Arkadische Hirtenszene von Poussin	238
Artemis von Versailles	107
Artemisia, Königin	3
Artur, König	141
Assisi, Ordenskirche	148; s. auch Franz von A.
Athen, Burg	9, 11, 12, 80—83
— Erechtheion	10—13
— Giebelfiguren vom Parthenon	92, 93, 94
— Grabmal d. Dexileos	84
— — der Hegeso	84
— Lysikrates-Denkmal	6
— Parthenon	8—11, 80—83, 92—95
Athena und Marsyas	111
— Geburt der	92
— Hephästia	104
— Lemnia	104, 106
— Parthenos	9
— Polias	11
— Tempel von Priene	10
Athenodoros	118
Athletenstatuen	96, 100 ff.
Atrium	22
Attika	19, 53, 55, 61, 64
Attisch-jonischer Stil	10 ff.
Auferstandene, der, von Fra Bartolommeo	166
Auferstehung v. Grünewald	206
— von Rembrandt	206, 207
— von Signorelli	154
Augustinus, der hl., von Gozzoli	230
Aurora von Guido Reni	237
Baalbek, Rundtempel	16
Backsteingotik	51
Badende Soldaten von Michelangelo	155
Baptisterium zu Pisa, Marmorkanzel	76, 134
Barock, antikes	16 f.
— französisches	72
— Kirchenbau	52 f, 56 ff.
— Palastbau	42—45, 60 f.
Bartholomé, Albert	75, 250
Bartolommeo della Porta	166, 176, 222
Basilika, altchristl.	22 ff.
— gotische	32 ff.
— romanische	26 ff.
Begas, Reinhold	117
Bellini, Giovanni	167, 251
Berlin, Altes Museum	65
— Amazone v. Tuaillon	147
— Betender Knabe	99
— Brandenburger Tor	64
— Flügel vom Genter Altar	198 f.
— Grabmal des Grafen von der Mark	74
— Hauptwache	64
— Königl. Schloß	60 f.
— Madonna von Filippo Lippi	164
— männliche Figur v. Hildebrand	102
— Apokalypt. Reiter v. Cornelius	211
— Schusterwerkstatt von Liebermann	255
— Reiterstandbild des Großen Kurfürsten	146

Digitized by Google

Seite

Berlin, rotfiguriges Vasenbild 89
Bernhard, der hl..... 109
Bernini, Lorenzo 56f., 71, 73f., 117, 143
Betender Knabe, Berlin 99
Biese, Hünengrab 1
Bildnis-Gewandstatuen. 108 ff.
Bildnismalerei s. Porträtmalerei.
Blendarkaden ..23, 29, 30
Böcklin, Arnold ..248—250
Boëdas 99
Bogenfries, romanischer 28
Bologna, Simson von Guido Reni ... 184, 185
Bonn, Hochkreuz bei . 7
— Michaelstor 17, 53
— Münster 31
Botticelli, Sandro .160, 183
Bouts, Dirk 195
Bramante 55, 56, 153
Brancacci-Kapelle, Florenz 110, 150
Brandenburger Tor, Berlin 64
Braunschweig, Burg Dankwarderode 38
— Dom 27
— Gewandhaus 46
— Grabmal Heinrichs des Löwen 123
Brera, Mailand, Vermählung Mariä v. Raffael 153
Bretagne, Menhir 5
Bronzeplastik, deutsche 103, 133, 141, 146f.
— italienische ..... 136ff.
Brügge, Johannishospital 231
— Madonna von 157, 159
Brühl, Schloß ..... 62f.
Brunellesco, Filippo 42, 55, 136f, 149, 219
Bruni, Leonardo 67
Bruyn, Bartholomäus . 208f.
Brygos, Vase des 180
Buonarroti s. Michelangelo.
Burckhardt, Jakob 156
Cäcilia Metella, Grabmal 4
Cà Doro, Venedig ... 40
Caën, Vermählung Mariä von Perugino 152
Campanile, Florenz .. 54
— Pisa..... 49

Seite

Cancelleria, Rom ..42—44
Canova, Antonio 74, 75, 90
Carstens, Jac. Asmus 88, 89
Castelfranco, Madonna v. 168
Chartres, Kathedrale.. 174f.
Chavannes, Puvis de.. 251
Cheops-Pyramide....2, 3
Christiana, Erzherzogin, Grabmal in Wien.. 75
Christus am Kreuz von Dürer ..... 206f.
— die Kranken heilend, von Rembrandt ... 220f.
— Gefangennahme von Dürer 205
Ciborium .22, 78, 79, 132
Colleoni, Reiterstandbild .....144—146
Cornelius, Peter 211
Correggio .172f., 187, 209
Cranach, Lucas ..202, 203
Dankwarderode, Burg zu Braunschweig .. 38
Darmstadt, Madonna v. Holbein 189
David-Statuen ...142, 143
Delphi, Schatzhaus der Knidier 83
Demeter 85
Demosthenes 108, 121
Deneken 163
Desiderio da Settignano 66f., 162, 163
Dexileos, Grabmal des 84
Diagonaler Aufbau ... 209
Diagonale Tiefenentwicklung 173
Dienste 29, 33
Dionysos (Theseus) 92, 112f.
Diskobol ..100f., 103, 143
Dohme, Robert..... 153
Donatello 78, 138, 140, 142, 144f., 148, 162f.
Doppelantentempel... 8
Doppelbildnis ..... 226ff.
Doppelkonsolen ...61, 63
Dorische Plastik 96
Dorischer Baustil..... 8ff.
Dornauszieher 137
Doryphoros .....97—99
Dresden, Gemälde von Ludw. Richter..... 244
— Landschaft v. Claude Gelée 239
— Palais im Großen Garten 60, 61

Seite

Dresden, Sixtinische Madonna 188
Duccio 190, 191
Dürer, Albrecht 130, 191, 196, 199—201, 204—207, 210, 212, 216f, 221—223
Dyck, Anton van 170f., 224f.
Bierstab 10, 78
Einordnung in einen gegebenen Rahmen 174ff.
Einzelbildnis.... 222—225
Eirene 112
Ekkehard von Meißen 122
Ekklesia 127
Elektra s. Orest und E.
Eleusinisches Relief .. 85
Elisabethkirche, Marburg 36
Engelsburg in Rom .. 4
Ephebenstatuen 99
Epiktetos, Trinkschalen des 180
Erechtheion...10—13, 82
Eros, fliegender..... 181
Esquilin, Rom, Odyssee-Landschaften ..234—236
Etrurien, Grabbau.... 4
Euphronios, Vase des 180
Eurydike 86, 87
Eyck, Hubert und Jan van 195, 198, 199
Farnesina, Villa, Rom 185
Fechter von Lederer . 101f.
Felsengrab, lykisches.. 5
Fenster, gekuppelte 38, 42, 46
Feuerbach, Anselm 246, 247
Fialen 32
Fischer von Erlach.... 61
Flämische Malerei 171f., 216f., 224f., 228f., 232f.
Florentinische Malerei 148—153, 160, 162 bis 166, 182, 183, 190, 230ff.
Florenz, Brancacci-Kapelle 110, 150
— David-Statuen 142, 143
— Dom 54, 56
— Galerie Pitti 162f., 166, 186, 228
— Ghirlandajos hl. Hieronymus 200
— Grabmal des Carlo Marzuppini 66, 67

Digitized by Google

Seite

Florenz, Grabmal des Kardinals von Portugal, S. Miniato..... 67
— — des Lorenzo de' Medici..... 70
— Idolino..... 99
— Isaaks Opferung.. 136f.
— Kloster S. Marco.. 176
— Lo Scalzo..... 139
— Magnificat von Botticelli..... 183
— Mediceergräber 70, 158f.
— Menelaos mit der Leiche des Patroklos 116
— Niobe..... 113
— Noli me tangere von Andrea del Sarto.. 190
— Or San Michele, Nischenstatuen..... 140
— Palazzo Pitti..... 42
— Palazzo Riccardi.. 67
— Palazzo Rucellai.. 42
— Sängerkanzel von Luca della Robbia.. 198
— Santissima Annunziata, Madonna del Sacco..... 177
— Sta Croce.....76, 148
— Sta Maria Novella, 49, 53, 67, 176
— S. Miniato al Monte 48f.
— Sta Trinità, Fresko 149
— Uffizien, hl. Sebastian von Sodoma..... 161
Flußgott vom Parthenon..... 94f.
Fourment, Helene 224, 225
Franz von Assisi 148, 149
Französische Malerei. 238, 239, 251, 254
Freiberg i. S., Goldene Pforte.....174, 175
— Kreuzigungsgruppe 124
Freiburg i. B., Grabmal des Generals v. Rodt 73
Freilichtmalerei..254—256
Freskomalerei, italien. 148ff., 154, 176ff., 184f., 187
Freskostil, deutscher.. 211
Friedrich der Große.. 63
Friedrich Wilhelm III.. 65
Friedrich Wilhelm IV. 211
Frontalität.....95—97
Frührenaissance, (Italien) Baukunst.. 42ff.

Seite

Frührenaissance (Italien), Bildhauerei 66ff., 76ff., 109, 136ff., 162f., 182
— Malerei 148ff., 160ff., 183, 222f., 230, 234
Gallier, sterbender... 95
— und sein Weib... 116
Gastmahl des Herodes 138f.
Gattamelata, Reiterstandbild.....144—146
Gebhardt, Ed. von... 196f.
Geertgen van Sint Jans 208
Geison..... 10
Gelée, Claude (Lorrain) 238f.
Gelnhausen, Rathaus. 38
Genter Altar..... 198f.
Georg, der hl....140, 144
Germanisches Museum, Nürnberg..... 130
Germanische Vorzeit, Grabbau..... 1
Geschichtsbilder..... 230ff.
Gewandhaus, Braunschweig..... 46
Gewandstatuen 104ff., 108f.
Ghiberti, Lorenzo 78, 136, 140, 219
Ghirlandajo, Domenico 149, 200, 223, 230
Giebelgruppen des Parthenon.....92—94
— von Ägina..... 94f.
Gigantenkopf aus Pergamon..... 119
Giorgione 168, 222f., 228f., 251
Giotto.....55, 148—151
Giseh, Pyramide von 2
Goldene Pforte zu Freiberg i. S..... 174f.
Gotik..30, 32ff., 50f., 77
Gozzoli, Benozzo 149, 230
Grabbau..... 1—4
Grabfigur aus Tenea, (sog Apollo)...96, 98
Grabmal, das dekorative.....66—75, 90
— griechisches..... 84
Grabobelisk..... 73
Grabrelief, griech. 84, 85
Grabrundbau.....4, 6
Grabstele..... 96
Griechische Baukunst. 8ff.
Griech. Reliefplastik 80—87
Großer Kurfürst..... 146

Seite

Grotten-Madonna von Lionardo.....164, 165
Grünewald, Matthias.. 206
Gruppenaufbau, pyramidaler 74f., 90, 118, 164ff., 188f., 213, 216f., 250
Gruppenbildung in der Malerei.....162ff., 226ff.
— i. d. Plastik 110—118, 162
Hadrian, Bau des Pantheon..... 20
— Grabmal des..... 4
Halikarnassos, Mausoleum.....3, 4
Hals, Franz.....224, 225
Hampton Court, London, Noli me tangere von Holbein d. J... 192
Handwaschung des Pilatus von Holbein d. J. 235
Hängebaldachin..... 129
Hängewerk..... 128
Harmodios..... 110
Hauptpfeiler (Jochpfeiler).....28, 31f.
Hausbau, gotischer... 39
— griechischer..... 8
— der deutschen Renaissance..... 46ff.
— romanischer..... 38ff.
Hegeso, Grabmal der 84
Heidelberg, Otto-Heinrichsbau..... 47
Heilige Familie von Schongauer..... 202
Heilige Nacht von Bruyn.....208, 209
— — von Corregio.. 209
— — von Geertgen. 208
Heiligenschein..... 150
Heinrich der Löwe 38, 123
Heinrichs IV. Vermählung von Rubens.. 232
Heliopolis s. Baalbek.
Herodes, Gastmahl des 138f.
Heroische Landschaft 238, 246
Herculaneum..... 121
Herkules..... 73
Hermes.....86, 87
— des Praxiteles. 112, 120
Hieronymus, d. hl. 172, 200f.
Hildebrand, Adolf 91, 102f.
Hildesheim, St. Godehardi..... 26

Digitized by Google

Seite

Hildesheim, Templerhaus 39
Himmelfahrt Christi von Correggio..... 187
Hobbema, Meindert .. 240f.
Hochkreuz bei Bonn.. 7
Hochmal (Turmgrab) 5—7
Hochrenaissance (Italien), Baukunst 42ff., 54f.
— Bildhauerei ..68ff., 143
— Malerei 151, 155, 158ff., 162ff., 177ff., 184ff., 194f., 223
Holbein d. J., Hans 189, 192, 199, 212, 222f., 235
Holländische Schule 193, 207, 217ff., 224ff., 229, 238ff., 252
Holzplastik, gotische.. 128ff.
— romanische..... 124ff.
Holzschnitt..196, 200, 204f., 210, 212ff.
» Hundertguldenblatt « von Rembrandt .... 220f.
Hünengrab 1, 3, 250
Idealköpfe, griech.... 120f.
Idolino, Florenz 99
Igeler Säule bei Trier 7
Ildefonso-Altar..... 172f.
Il Gesù, Rom 52f., 56, 58f.
Imhoff, Hans, Bildnis von Dürer ..... 222f.
Impressionismus . 254—256
Innenhöfe..... 44f.
Innsbruck, Hofkirche . 141
Isaaks Opferung 136f., 218f.
Isenheimer Altar..... 206
Isokephalie (gleiche Kopfhöhe)..... 83
Jakob von Landshut.. 128
Jerusalem, Grab des Zacharias 2
Jochpfeiler s. Hauptpfeiler.
Johannes, v. Correggio 187
Jonischer Baustil..... 10ff.
Julier-Denkmal in St. Remy 6
Julius II., Papst..... 157
Jünglings-Bildnis von Giorgione..... 222f.
Justi, Carl..... 135
Justinian, Kaiser, Bau der Sophienkirche.. 21
Kallimachos 121
Kannelierung, dorische 9

Seite

Kannelierung, jonische 10
Kanon.....98f., 102
Kantharos..... 22
Kanzeln ..... 76f.
Kanzelreliefs ....76f., 134f.
Kapitelle verschiedener Stile ..... 14f.
Kapitol zu Rom, Reiterstandbild MarkAurels 144
Kassel, Apollo 96
Kassettendecke ..24f., 58
Kentauren..... 80f.
Kephisodotos..... 112
Kerkyra..... 87
Kersting, Georg Friedrich ..... 252f.
Kirche u. Synagoge .. 127
Kirchenausstattung, dekorative ..... 76ff.
Kirchenbau der altchristl. Zeit ..... 22ff.
Kirchenbau, gotischer 32ff., 50ff.
— romanischer..26ff. 48f.
— der Renaissance 49, 52ff.
Klassizismus, 64f., 74, 88ff., 181, 246
Kleinasien, Grabmäler 3
Klenze, Leo v..... 65
Klinger, Max..... 103
Knobelsdorff, W. von. 63
Knapp, Fritz.....139, 161
Köln, St. Aposteln... 30
— Dom..... 32, 37
— romanisches Haus. 38f.
Kolosseum, Rom..18, 42
König Tod von Dürer 212
Konstantin d. Gr. 23
Konstantinopel, Sophienkirche 21
Konzert von Giorgione 228f.
Korenhalle am Erechtheion..... 11f.
Krafft, Adam 130, 132
Krakau, Marienkirche . 129
Krefeld,KaiserWilhelm-Museum, Stuckrelief von Donatello..... 162
Krepis..... 10
Kreuzabnahme von Dürer, Rembrandt und Rubens... 216, 217
Kreuzgewölbe 27, 29, 32
Kreuzigungsgruppe, Freiberg i. S. und Wechselburg..... 124f.

Seite

Kreuztragung von Holbein d. J..... 235
Kritios.....81, 110
Kultbilder, griech..... 106
Kultrelief, griech. 85
Kupferstich..191, 201, 204f., 218, 220
Kuppelbau ... 20f., 54—59
Kyma, jonisches 10
Landschaftsmalerei ... 234—236, 238—246
Lange, Julius..... 96
Langhans, Joh. Gotthard 64
Lanzas, Las, von Velasquez 233
Laokoon, von Lessing 100
Laokoongruppe.. 118, 119
Lapithen.....80, 81
Lästrygonen-Abenteuer des Odysseus..234, 235
Lateran, Rom, Sophokles-Statue 108
Laurentius-Kapelle am Straßburger Münster 128
Leagros 180
Lederer, Hugo... 101, 102
Lehnmotiv..... 112f.
Leipzig, Böcklins Toteninsel 250
Lichtmalerei 206, 208f., 252
Licht- u. Luftprobleme 252
Liebermann, Max .... 254f.
Lionardo da Vinci 155, 164, 165, 194, 195, 223
Lippi, Filippo..... 164
Lipsius u. seine Schüler von Rubens ...228, 229
Lisenen..... 23, 28, 30
Lochner, Stephan 202
London, Hampton Court, Noli me tangere v. Holbein d. J.. 192
— Nationalgalerie, Noli me tangere v. Tizian 190
— Straße von Middelharnis von Hobbema 241
— Schiffsbaumeister v. Rembrandt..... 226
— Teppichkarton von Raffael 151
Lorrain, Claude s. Gelée.
Lo Scalzo, Florenz ... 139
Lotze, Hermann 12
Louvre, Paris, Arkadische Hirtenszene ... 238

Digitized by Google

Seite

Louvre, Paris, Geburt Mariä von Murillo .. 171
— — Nike 105
— — Silen 113
— —Vermählung Heinrichs IV. von Rubens 232
Löwentor von Mykené 174
Ludwig I. von Bayern. 65
Luftprobleme s. Licht- und Luftprobleme.
Luise, Kronprinzessin (Königin) v. Preußen 115
Lykien, Grabmäler ... 5
Lykischer Sarkophag . 174
Lyon, Palais des Arts, Antike Vision von Chavannes 251
Lysikrates-Denkmal in Athen 6
Lysippos 95, 97—99, 102, 122

Maderna, Carlo . 55 f., 59
Madonna auf der Flucht nach Ägypten von van Dyck 171
— della Granduca von Raffael 162
— della Sedia von Raffael..... 163
— del Sacco von Andrea del Sarto..... 177
— des Bürgermeisters Meyer von Holbein d. J..... 189
— im Grünen von Raffael 165
— im Walde von Filippo Lippi..... 164
— in der Felsgrotte von Lionardo.....164, 165
— in Mainz 123
— mit dem hl. Hieronymus u. der hl. Magdalena von Correggio 172 f.
— mit Heiligen u. Stiftern von Palma Vecchio 170
— mit vier Heiligen von Bellini..... 167
— Sixtina von Raffael 188
— vom Hause Alba von Raffael 165
— vom Hause Pesaro von Tizian..... 169
— vom Hause Tempi von Raffael 162

Seite

Madonna von Castelfranco von Giorgione 168
— von Michelangelo, Brügge 157, 159
— von Rubens ..172, 173
Magdalena, die hl. ... 172
Magnificat v. Botticelli 183
Mäher von Meunier .. 100
Mailand, Abendmahl von Lionardo..194, 195
— Vermählung Mariä von Raffael 153
Mainz, Dom..... 28
— Madonna 123
Majano, Benedetto da 76, 78 f., 132
Mänaden..... 114
Männliche Figur von Hildebrand..... 102
Manskopf, Joh. 219
Marburg a. d. Lahn, Elisabethkirche..... 36
Mariä Geburt von Murillo 170, 171
— Vermählung von Perugino..... 152
— — von Raffael ... 153
Mark Aurel, Kaiser... 144
Markus, der hl., von Tizian..... 168
Marsyas 111
Marzuppini, Carlo, Grabmal des, Florenz .. 66 f.
Masaccio 110 f., 148 — 151
Maßwerk 33, 39, 51, 128
Mausoleum zu Halikarnassos 3, 4
Medea..... 247
Medici, die 42, 70, 158 f., 198
Memling, Hans 231
Menelaos, Schüler des Pasiteles 115
Menelaos und Patroklos 116
Menhir 5
Menzel, Adolf von ... 252 f.
Menzinger, Christian . 73
Metopen.. 9, 80—82, 92
Metz, Kathedrale..... 33
Meunier, Constantin .. 100
Michelangelo 44, 55 f., 58 f., 70 f., 73, 102, 143, 148, 154—159
Michelozzo..... 42
Millet, Jean François . 254
Minotaurus..... 180
Mittelschiffjoche...29, 31 f.

Seite

Moiren 93
Mona Lisa von Lionardo 223
Monumentale Malerei 250 ff.
Monument aux Morts, Paris 75
Moritz von Sachsen, Grabmal in Straßburg 72
Mosaik .....23 ff., 134 f.
Moses von Michelangelo 157
Mühle von Wyk von Ruisdael 240
München, Anbetung von Tiepolo..... 173
— Apollo Citharoedus 106
— Eirene und Plutos 112
— Grabfigur (sog. Apollo) aus Tenea . 96
— Jüngling auf der Wanderschaft von Schwind..... 242
— Madonna von Raffael 162
— Medea von Feuerbach 247
— Pflüger von Segantini 255
— Propyläen..... 65
— Rübezahl v. Schwind 245
— Taunuslandschaft v. Hans Thoma..... 243
— Theatinerkirche 56, 57
Münster i. W., Rathaus 39
Münster zu Straßburg 126 ff.
Murillo, Bartolomé Estéban.....170 f., 209
Muschelwerk des Rokoko 62, 63
Musisches Weihrelief . 87
Muther, Richard 225
Mykene, Löwentor... 174
Myron .....99 f., 111
Mythologische Landschaft .....234—236

Nacht, die, von Thorwaldsen 181
Naturalismus, moderner französischer 75
Naumburg, Dom..... 122
Neapel, Madonna von Palma Vecchio 170
— Orest u. Elektra .. 115
Neogräzismus, deutscher..... 91
Nereiden-Monument in Xanthos 5
Nesiotes 81, 110

Digitized by Google

Seite

Nike von Samothrake 105
Niobidengruppe 105, 113, 119
Nischengräber .....66—69
Noli me tangere..... 190 ff.
Notre-Dame, Paris 34, 35
Nürnberg, German. Museum 130
— Pellerhaus 46
— Sakramentshäuschen in d. St. Lorenzkirche 132
— Sebaldusgrab 132 f., 141
Odyssee-Landschaften 234—236
— — von Preller.... 246
Olympia, Hermes des Praxiteles 120
— Zeustempel..... 8
Orest und Elektra.... 115
Orpheusrelief.....86, 226
Or San Michele, Florenz 140
Orvieto, Dom 50, 51
— Auferstehung von Signorelli 154
Otto-Heinrichsbau zu Heidelberg..... 47
Padua, Reiterstandbild des Gattamelata.... 145
Palast, altachäischer .. 8
Palastbau d. deutschen Barock..... 60 f.
— der deutschen Renaissance 46
— der italienischen Renaissance..... 42
— romanischer..... 38
— der venezian. Gotik 40 f.
Palästina, Grabbau..2, 3
Palazzo Borghese, Rom 44 f.
— della Cancelleria, Rom 43, 44
— Farnese, Rom 42—45, 53
— Medici-Riccardi, Florenz 42, 67
— Pitti, Florenz 42
— Rucellai, Florenz .. 42
— Vilmarano, Vicenza 42 f.
Palladio..... 42
Palma Vecchio 170
Pantheon, Rom .. 20, 56
Paris, Artemis von Versailles 107
— Arkadische Hirtenszene v. Poussin ... 238
— Geburt Mariä von Murillo 171

Seite

Paris, Madonna von Lionardo..... 164
— Monument aux Morts 75
— Nike 105
— Notre-Dame ... 34, 35
— Silen 113
— Vermählung Heinrichs IV. von Rubens 232
— Zeitalter, das eherne, von Rodin 102
Parma, Kuppelfresko in S. Giovanni 187
— »Der Tag« von Correggio 172
Parthenon zu Athen 8, 9, 11, 80—83
— Flußgott 94, 95
— Fries 82, 83
— Giebelgruppen .92, 93
Pasiteles 115
Passion, Große und Kleine, von Dürer.. 204 f.
— Grüne, von dems. 216 f.
Pästum, Poseidontempel 8
Patroklos 116
Paulus von Dürer.... 204
Pellerhaus, Nürnberg. 46
Pergamen. Schule 95, 116
Pergamon, Torhalle 13, 19
— Zeusaltar..... 119
Peripteros 8
Persephone 85
Perugino.....151 f., 160 f.
Petra, Felsfassade ..17, 53
Petri Befreiung von Raffael 178
Pfeilerbasilika, romanische ..... 26 ff.
Phidias 80—82, 85, 87, 104, 106, 112, 119
Phönizien, Grabbau .2, 3
Pietà von Michelángelo 156, 159
Pigalle, Jean Baptiste. 72 f.
Pilaster, gekuppelte 52, 59, 60, 70
Pilgram, Anton..... 77
Pisa, Dom 48, 49
— Marmorkanzel im Baptisterium 76, 134
Pisano, Giovanni 51, 135, 138, 148
Pisano, Niccolò 51, 76 f., 134 f.
Pistoja, St. Andrea, Kanzelrelief 135

Seite

Plinthos 9
Pluto und Proserpina 117
Politisches Relief 87
Polydoros..... 118
Polygnotos 88, 114
Polyklet .....97—99, 112
Pompejanisches Wandgemälde: Medea ... 247
Ponderation 98, 106, 112, 140 f., 226
Porta, Giacomo della 52 f.
Porta della Carta, Venedig 41
Porta Nigra, Trier ... 19
Porträtköpfe, griech... 120 f.
Porträtmalerei ..... 222 ff.
Poseidontempel in Pästum 8
Potsdam, Schloß Sanssouci 63
Poussin, Nicolas 238
Praxiteles ..112—114, 120
Preller, Friedr. 246
Priamos bei Achill 88, 89
Priene, Athena-Tempel..... 10
Probleme, malerische. 206 ff.
Profanbau, gotischer.. 39
— romanischer..... 38
Propyläen, München.. 65
Proserpina 117
Psyche s. Amor u. Ps.
Pyramidaler Gruppenaufbau 74 f., 90, 118, 164 ff., 213, 216 f., 250
Pyramide, schiefe .... 169 ff.
Pyramide von Giseh . 2 f.
Pythios 3
Quercia, Jacopo della 78, 132
Raffael 148, 150—153, 162 f., 165, 178 f., 185 f., 188
Rainaldi, Carlo 57
Raub der Sabinerin, von Begas 117
Ravenna, S. Apollinare in Classe..... 22 f.
— S. Apollinare Nuovo 25
Reiterstandbilder..... 144 ff.
Reliefplastik, gotische. 179 ff.
— griechische 80—86, 174
— moderne .....75, 89 ff.
— der Renaissance 136 f., 176, 182
— romanische..134 f., 175

Digitized by Google

Seite

Rembrandt 192f., 206f., 217—221, 225f., 229, 238f., 241, 252
Renaissance, deutsche, Baukunst ..... 46f.
— — Bildhauerei 133, 140f.
— italienische s. Früh-, Hoch-, Spätrenaissance.
Reni, Guido 184, 185, 237
Rethel, Alfred ... 213—215
Richter, Ludwig . 244—246
Riemenschneider, Tilman 130, 131
Robbia, Giovanni della 176f.
— Luca della ... 182, 198f.
Rodin, Auguste ..... 102f.
Rokoko, deutsches 62f., 73
Rom, Apollo vom Belvedere 107
— Cancelleria 42—44, 53
— David, von Bernini 143
— Engelsburg 4
— Fresko von Angelico da Fiesole 234
— Gallier u. sein Weib 116
— Grabbau im alten . 4
— Grabmal Papst Urbans VIII..... 71
— Grabmal Stuardi .. 90f.
— Il Gesù .. 52f., 56, 58f.
— Kolosseum 18, 42
— Michelangelo, Moses 157
— Michelangelo, Pietà 156, 159
— Niobide..... 105
— Odyssee-Landschaften vom Esquilin 234, 235
— Palazzo Borghese . 44f.
— Palazzo Farnese 42—45, 53
— Palazzo Rospigliosi 237
— Pantheon 20, 56
— Reiterstandbild Mark Aurels 144
— S. Agnese..... 57
— Sta Maria della Pace 179
— Sta Maria del Popolo.....68, 69
— Sta Maria in Trastevere, Mosaik...134, 135
— Sta Maria Maggiore 24
— St. Paul vor den Mauern..... 25
— St. Peter . 22, 55f., 58
— S. Spirito in Sassia 52f.

Seite

Rom, Sixtinische Kapelle 158f.
— Sophokles-Statue .. 108
— Stanzen d. Vatikans 178
— Sterbender Gallier. 95
— Villa Farnesina, Fresko..... 185
Romanischer Kirchenbau in Italien ..... 48f.
— Profanbau ..... 38f.
— Stil .....26ff., 38, 48f.
— — Bildhauerei 76f., 122ff., 134f.
Romantik, deutsche, Malerei..... 242ff.
Römer in der Toga .. 109
Römische Baukunst .. 18ff.
Rossellino, Antonio 67, 72
— Bernardo..... 67
Rothenburg o.T., Holzschnitzaltar..... 131
Rubens, Peter Paul 172f., 216f., 221, 224f., 228f. 232
Ruhe auf der Flucht von Cranach ..... 202f.
Ruisdael, Jakob van .. 240
Rundkomposition, Malerei..... 180ff.
Rundplastik, barocke 116f., 146
— griech.....92—98, 104ff.
— moderne ... 100ff., 115f., 147
— der Renaissance... 140ff.
Rundtempel..... 16ff.
Runge, Philipp Otto.. 226f.
Rustika 42, 46f., 61
S. (San, Santa, Sankt etc.) Agnese, Rom.. 57
S. Andrea, Pistoja, Kanzelrelief 135
S. Annunziata, Florenz, Madonna del Sacco 177
S. Apollinare in Classe bei Ravenna 22, 23
S. Apollinare Nuovo, Ravenna..... 25
S. Aposteln, Köln ... 30
S. Croce, Florenz, Fresko 148
— — Marmorkanzel . 76
S. Domenico, Siena, Ciborium ..... 78f.
S. Gimignano, Fresko 230
S. Giovanni, Parma, Kuppelfresko 187
S. Giovanni, Siena, Taufbrunnen 78

Seite

S. Godehardi, Hildesheim 26
S. Lorenzo, Florenz, Mediceergrab 70
S. Marco, Florenz, Fresken 176
S. Maria dei Frari, Venedig, Madonna von Tizian 169
S. Maria della Grazie, Mailand, Abendmahl von Lionardo .. 194, 195
S. Maria Maggiore, Rom 24
S. Maria Novella, Florenz....49, 53, 67, 176
S. Maria della Pace, Rom, Fresko 179
S. Maria del Popolo, Rom, Grabmal .. 68, 69
S. Maria in Trastevere, Rom, Mosaik ..134, 135
S. Miniato al Monte, Florenz 48, 49, 67
S. Paul vor den Mauern, Rom 25
S. Peter, Rom 22, 55f., 58
— — Grabmal Papst Urbans VIII. 71
— — Michelangelos Pietà 156
S. Petersburg, Eremitage, van Dycks Madonna 171
— Madonna v. Raffael 165
S. Petrus vom Sebaldusgrab in Nürnberg .. 141
S. Pietro i. Vincoli, Rom, Moses v. Michelangelo 157
S. Remy, Julier-Denkmal 6
S. Sebalduskirche, Nürnberg, Sebaldusgrab . 133
S. Spirito in Sassia, Rom 52f.
S. Trinità, Florenz, Fresko 149
S. Zacharia, Venedig, Madonna mit vier Heiligen 167
Sakramentshäuschen (Ciborium), Siena .. 78f.
— in der St. Lorenzkirche, Nürnberg ... 132
Samothrake, Nike von 105
Sangallo, Antonio da 42, 44, 52f.
Sängerchor von Jan van Eyck 199
— v. Luca della Robbia 198
Sansovino, Andrea 68, 69

Digitized by Google

	Seite
Sanssouci, Schloß....	63
Santi s. Raffael.	
Sapienza, La, von Tizian.....	184
Sappho aus Herculaneum	121
Sarto, Andrea del 139, 177,	190f.
Saskia, Rembrandts Gattin.....219,	225
Satyr (Trinkschale)...	180
Säulen, gekuppelte 17, 44f., 55, 60f., 62,	63
Säulengalerien.....	49
Säulenkapitelle 9f., 14,	15
Säulenordnung, attisch-jonische	10
— dorische.....8, 9, und Farbentafel.	64f.
— jonische 10,	65
Savonarola, Bildnis von Fra Bartolommeo ..	222
Schack-Galerie, München, SchwindsJüngling auf d. Wanderschaft	242
— — Rübezahl	245
Schadow, Gottfried 64, 74f.,	115
Schatzhaus der Knidier zu Delphi.....	83
Schiffsbaumeister und Frau von Rembrandt	226
Schinkel, Friedr.....	64f.
Schlegel, A. W. von .	106
Schlüter, Andreas 60f.,	146
Schmarsow, Aug.....	102
Schongauer,Martin 191,	202
Schreitmotiv.....	98
Schubring, Paul	198
Schultze-Naumburg, P.	12
Schwind, Moritz von 242, 245, 246,	249
Sebaldusgrab in Nürnberg 132, 133,	141
Sebastian, der hl. 160,	161
Secundinier, Grabmal der	7
Segantini, Giovanni...	254f.
Seneca 121,	228f.
Settignano,Desiderio da	162
Sforza, Ascanio, Grabmal in Rom ...68,	69
Sibylle, delphische, von Michelangelo	158
Sibyllen von Raffael..	179
Sidon, lykischer Sarkophag	174
Siena, Ciborium in S. Domenico....78,	79
— Dom.....50,	51
— Dombild.....	190
— Taufbrunnen in S. Giovanni 78,	138
Signorelli, Luca . 154,	159
Silen mit dem Dionysosknaben	113
Sima.....	10
Simson von Guido Reni	184f.
Sixtinische Kapelle, Deckengemälde	158f.
Sixtinische Madonna v. Raffael	188
Skopas	106
Sodoma	161
Sophienkirche, Konstantinopel	21
Sophokles.. 108, 114,	121
Spanische Schule 171,	233
Spätrenaissance (s. a. Barock) Baukunst 17, 42ff., 52f., 56ff.,	60f.
— Bildhauerei 71ff., 117, 143,	146f.
— Malerei 173,184,187,	232
Speier, Dom	28
Spinetus.....	229
Staalmeesters von Rembrandt.....	229
Standmotiv.....114,	160f.
Stand- u. Spielbein 12, 97,	112
Stationsbilder.....	130
Steinbach, Erwin von	35
Steinhausen, Wilhelm	226f.
Steinplastik, gotische 126f.,	130f.
— romanische.....	122ff.
Stephanos.....	115
Stephansdom in Wien, Sängerkanzel	77
Stephanus, der hl. 140,	234
Sterbender Gallier,Rom	95
Sterbender Krieger vom Tempel der Aphaia in Ägina.....	94
Stockholm, der hl. Anastasius von Rembrandt.....	252
Stoß, Veit	129
Straßburg, Grabmal Moritz' von Sachsen	72
Straßburg, Münster 35,	126ff.
Strzygowski, Joh. 100,	254
Stuardi, Grabmal, Rom	90f.
Stuck, Franz	103
Stützenwechsel	27
Sybel, Ludwig v.....	120
System, gebundenes 27f.,	31
Tabernakel - Ciborium 22, 78,	79
Tag, der,von Correggio 172, 173,	209
— von Thorwaldsen.	181
Tambour.....54—	59
Tangermünde,Rathaus	51
Tarquinii, Tumulusgrab	4
Taufbrunnen 78,	138
Tempelbau, dorisch. 8, und Farbentafel.	9
Tenea, Grabfigur (sog. Apollo).....96,	98
Theatinerkirche in München.....56,	57
Theoderich	25
Theseus ..80, 81, 92,	180
Thoma, Hans... 242,	243
Thomaskirche, Straßburg	72
Thorwaldsen, Bertel 88—91, 93,	181
Thusnelda	115
Tiefenentwicklung, diagonale.....	172f.
Tiepolo.....	173
Tivoli, Rundtempel...	16
Tizian 168f., 184, 190f.,	217
Tod, Bilder desselben.	210ff.
Tondo	182f.
Tongruppe, farbige aus Korinth	114
Tonnengewölbe ..27,	58
Torriti, Jacopo.....	134
Toskana	230
Totentanz von Holbein d. J.	212
— von Rethel	213
Treppenhaus, Brühl..	63
Trier, Grabmal der Secundinier	7
— Porta Nigra	19
Triforium.....	31f.
Triglyphen 9,	13
Trinkschalen, antike ..	180f.
Triumphbogen 22, 24, 27,	31

Digitized by Google

	Seite
Tuaillon, Louis	147
Tumulusgrab	4
Turin, Marmorgruppe von Settignano	162
Turmgrab	5, 6
Tympanon	174, 175
Tyrannenmörder, nach Kritios und Nesiotes	110
Übergabe von Breda von Velasquez	233
Übergangsstil, rh inisch.	30 ff
Uffizien, Florenz, hl. Sebastian von Sodoma	161
Uhde, Fritz von	192, 193, 196 f., 256
Unteritalien, Antiker Tempelbau	8, 9
Urban VIII., Papst, Grabmal in Rom	71
Urform des Hauses	8
Urkundenrelief, athenisches	87, 226
Urlichs, Ludwig v.	120
Ursulaschrein, Brügge	231
Vanucci, Pietro, s. Perugino	
Vasenmalerei, griech.	88, 180 ff., 236
Vatikan, Rom, Odyssee-Landschaften vom Esquilin	234, 235
Vatikan, Rom, Stanzen	178
Velasquez, Diego	233
Vendramin, Grabmal des Dogen, Venedig	68
Venedig, Cà Doro	40
— Deckengemälde von Tizian	184
— Grabmal des Dogen Vendramin	68
— der hl. Markus von Tizian	168
— Porta della Carta	41
— Reiterstandbild des Colleoni	145
— S. Maria dei Frari, Madonna von Tizian	169
— S. Zacharia, Madonna von Bellini	167
Venezianische Malerei	161, 167 ff., 184, 190, 198 f., 222, 228
Verkröpfung	16 f, 61, 67
Verrocchio	142, 144 f.
Versailles, Artemis	107
Vicenza, Palazza Vilmarano	42, 43
Vierung	26—28, 31
Vignola	52, 53
Vischer, Peter	132 f., 141
Vision des Ezechiel von Raffael	186
Volutenkapitell	10 f.
Wandelszenen	234 ff.
Wechselburg, Kreuzigungsgruppe	124 f.
Weihrelief, musisches.	87
Wien, Grabmal der Erzherzogin Christiana	75
— Hl. Familie von Schongauer	202
— Madonna von Raffael	165
— Reichskanzlei auf der Hofburg	61
— Stephansdom, Sängerkanzel	77
Wölfflin, Heinrich	139, 151 ff., 167, 177, 201, 219
Worms, Dom	28 f.
Würfelkapitell	29
Xanthos, Grabmäler in	5
Zacharias, Grab des, Jerusalem	2
Zahnschnitt	10, 13, 78
Zeitalter, das eherne, von Rodin	102
Zentralbau	20 f., 31, 55 ff.
Zeustempel, Olympia.	8
Zwerggalerien	28
Zwischenpfeiler (Arkadenpfeiler).	28, 31 f.

F. Bruckmann A.-G., München.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

89054427463

b89054427463a

Digitized by Google

Brandt, P.
Sehen und erkennen

W
.B73

DATE DUE

KOHLER ART LIBRARY

Digitized by Google

b89054427463

b89054427463a

Digitized by Google